

**JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y ROBERT FROST:
TIEMPO Y EXPRESION EN LA ESCRITURA
POÉTICA**

Realizada por D. Félix Rodríguez Rodríguez

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN: APUNTES DE UNA RECEPCIÓN LITERARIA 1

II. ASPECTOS TEMPORALES, DISCURSIVOS Y HERMENÉUTICOS DE LA ALEGORÍA Y DEL SÍMBOLO

- 1. La sucesión frente a la instantaneidad 26**
- 2. La linealidad y la simultaneidad del lenguaje. Consecuencias en el
pensamiento y en la interpretación 39**

III. JUAN RAMÓN JIMENEZ Y LA POÉTICA DE LO BREVE Y LO ETERNO.

- 1. El proceso de eliminación del "asunto" 54**
- 2. La "presencia de presente" de la eternidad. El símbolo 61**
- 3. El soplo y la magia de la lectura 73**
- 4. Anécdotas del "sinfín." 79**
- 5. Estampas del "sinfín." 108**
- 6. Canciones del "sinfín arriba." 133**

IV. ROBERT FROST: "EXTRAVAGANCIAS" DE LA TRASCENDENCIA.

1. La parábola y la embolia del símbolo	169
2. La temporalidad de la creación poética	188
3. El carácter secuencial y "travieso" de la lectura	196
4. Trascendiendo la trascendencia	205
5. La diversión de decir las cosas	216
6. Parábolas de caminos deseados y de caminos solitarios	228
7. Las "tropiezas" del lector viajero	246

CONCLUSIÓN	265
-----------------------------	------------

OBRAS CITADAS	271
--------------------------------	------------

I. INTRODUCCIÓN: APUNTES DE UNA RECEPCIÓN LITERARIA.

En el único estudio que hasta la fecha indaga en el interés y aprecio de Juan Ramón Jiménez por la obra del poeta norteamericano Robert Frost y en las posibles afinidades literarias entre ambos, Robert T. Young se pregunta por las razones por las que, al despedirse tras su encuentro personal en 1944 en Washington, Frost escogió los últimos siete versos de su poema "The Wood-Pile" para dedicar su libro The Collected Poems a Juan Ramón.¹ Es probable, aventura Young, que su elección atendiese las preferencias de su colega español. Más de dos décadas antes, Juan Ramón ya había elegido dicho poema junto con algunos otros, como demuestra su propia investigación, para una futura traducción y había escrito el comentario "muy bonito" en uno de los márgenes.²

¿Qué podía atraerle de ese poema en el que el hablante lírico narra, de modo realista, su paseo sin rumbo fijo por un solitario paisaje invernal y su descubrimiento fortuito de un montón de troncos apilados? Young se abstiene de ofrecer una respuesta rotunda y precisa, aunque sugiere que la clave podría hallarse en la alusión simbólica de los troncos a la labor poética. Su estado de abandono se asemejaría al desamparo que sufre la obra del poeta una vez que sale de sus manos. Un asunto que, afirma

¹ Véase Young, "Lo que dicen los árboles: la amistad literaria entre Robert Frost y Juan Ramón Jiménez." Los contactos y lecturas de Juan Ramón de poetas anglosajones y las posibles repercusiones en su poesía han sido tratados en un número bastante extenso ya de artículos y libros. Véase, a modo de orientación, la lista que proporciona John C. Wilcox en las dos primeras notas a su ensayo de 1984, "Juan Ramón Jiménez and the Illinois Trio: Sandburg, Lindsay, Masters," página 198. En su relación no se incluye el libro de Carmen Pérez Romero, Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona.

² Young, que rastrea cada momento y hecho de esta historia de recepción literaria, cita en su artículo los títulos de los poemas de Frost con anotaciones de Juan Ramón. Acostumbraba a marcarlos con cruces y a apuntar expresiones como la mencionada en los márgenes. Por otro lado, es bien conocida, aunque carezcamos aún del estudio que la analice y valore en profundidad, la labor traductora de Juan Ramón y su esposa Zenobia Campudrí. Algo ha avanzado ya el propio Young en Line in the Margin: Juan Ramón Jiménez and His Readings in Blake, Shelley, and Yeats.

Young, preocupaba a ambos poetas: "El labrador con sus faenas constantes se olvida de la leña que un otoño cortó para protegerse de la nieve fría, pero el poeta recuerda y proyecta simbólicamente este olvido de su propia labor" (300).³

Este tema compartido no es, sin embargo, motivo suficiente para que "The Wood-Pile" se convierta en la piedra de toque inicial que sustente los estudios que aclaren y delimiten la atracción de Juan Ramón por la poesía de Frost. Para estimular investigaciones posteriores más detalladas de este caso claro de recepción literaria, Young opta, en la segunda parte de su ensayo, por comparar otro poema de éste, "The Sound of Trees," con el poema de Juan Ramón "Árboles hombres," de su libro Romances de Coral Gables. Ambos poemas describen el diálogo imaginario, más bien monólogo, del hablante lírico con los árboles que le rodean. Young observa más semejanzas que diferencias en el tratamiento del tema por parte de los dos poetas, lo que le lleva a proponer "un posible contagio de Frost en los árboles" de Juan Ramón:

³ En lo que concierne a la poesía Frost, Young dice apoyar su conjetura, sin dar referencias específicas, en el estudio de Richard Poirier, The Work of Knowing: "Frost", como vió Richard Poirier, ha proyectado en sus descripciones de la naturaleza una preocupación por la recepción del acto poético"(299). Más en concreto, Poirier asegura que aquellos poemas de Frost que describen una labor, preferentemente manual, sea recolectar manzanas como en "After Apple-Picking," o sea segar como en "Mowing," aluden figuradamente al trabajo de "escribir un poema y de leerlo": "Frost's poetry of work is quite directly about the correlative work of writing a poem and of reading it" (278). Un carácter *metapoético* que el propio poeta refrendaba, sin circunscribirlo a ningún tema en particular, tras recitar precisamente uno de esos dos poemas, "Mowing," en una conferencia reproducida en el libro de Reginald Cook, Robert Frost: A Living Voice (de aquí en adelante citado como A Living Voice): "Here's another. This one is called "Mowing." [Reads "Mowing"]. I often think that one line in them - nearly every one of them, one line in them - has something to do with my own philosophy of art; not philosophy, but philosophy of art" (133). Si no nos equivocamos fue el poeta y crítico Allen Tate quien primero observó esta orientación temática. Ya en un artículo de 1956 manifestaba su presentimiento de que "more than half of Mr. Frost's poems are little essays on the poetic imagination" (64). Véase también el estudio más detallado de Dennis Vail, Robert Frost's Imagery and the Poetic Consciousness, sobre las metáforas de la conciencia poética en su poesía.

En cuanto a Juan Ramón, es indudable la existencia en su poemario de ejemplos en los que se abordan aspectos de la poesía. Considerése, si no, el famoso y controvertido poema de Eternidades, "Vino, primero pura." Resulta fácil, así pues, convenir con John Wilcox (1981) que una de "las preocupaciones fundamentales" de su poesía es "la obra" (180).

Los dos poemas, que parten de la misma situación concreta, revelan una postura más idéntica que diferente. Cada poeta, a su manera, rechaza la visión sublime y se queda con la nota personal. Es raro esto para Jiménez, quien continuamente se deja llevar por el arrobó en sus relaciones con los árboles y los pájaros. El hecho de que esta vez haya ido en la misma dirección que su precursor es suficiente indicación de un posible contagio de Frost en los árboles del Nuevo Mundo contemplados por el *Andaluz Universal* (307).

No nos interesa aquí discutir los elementos en los que se basa el análisis comparativo de Young, ni tampoco su arriesgada conclusión. Lo que sí quisiéramos considerar son los motivos, idénticos creemos, que condicionan, por un lado, su descarte de "The Wood-Pile," a pesar de su relevancia en esta historia de "amistad literaria," y, por otro, su decisión de elegir "The Sound of Trees" y "Árboles hombres." Razones que, sin duda, acertaría a dar el lector familiarizado con la obra de Juan Ramón. Pocos son los poemas, al contrario de lo que sucede en la obra del poeta norteamericano, y muy especialmente en su segunda época a la que pertenece "Árboles hombres," que contengan, como hace éste, una anécdota por ligera y breve que sea; que presenten rasgos narrativos.⁴ El poema relata, con un tono si no tan realista como el empleado frecuentemente por Frost sí inhabitualmente verosímil en

⁴ En su ensayo sobre el tratamiento y función de los árboles en la poesía de Juan Ramón, Emilio Pedemonte resalta la singularidad y originalidad de este poema "misterioso": "El poema es singularmente original y se sitúa más allá de cualquier generalidad temática" (237). No nos cabe duda, aunque Pedemonte no dé ninguna razón, que esta singularidad del poema dentro del frecuentísimo empleo de los árboles como motivo y objeto poético en su obra (véase, en este sentido, el artículo de Rupert Allen, "The Unity of Heaven and Earth: A Symbolical Analysis of Mysticism in the Poetry of Juan Ramón Jiménez"), se debe a su elemento narrativo.

Juan Ramón, el paseo entre los árboles de su protagonista. Es este carácter narrativo, tan poco usual en Juan Ramón, el elemento que Young necesitaba si quería establecer alguna afinidad entre la poesía de ambos poetas. Algo de lo que el crítico era probablemente muy consciente. En un libro anterior también dedicado a explorar y calibrar la cantidad y calidad de los rastros y ecos en Juan Ramón de sus lecturas de algunos poetas anglosajones, indicaba que su admiración por la poesía inglesa supo vencer su propio prejuicio contra lo anecdótico. Juan Ramón, escribe Young, fue un *enemy of "the anecdotal in poetry who nevertheless... was wont to leave this prejudice behind... when it came to English verse."*⁵ Así pues, aunque el modo de existencia de la obra alejada del resguardo de su autor pueda ser el tema de algunos poemas de Juan Ramón, la dificultad de optar por "The Wood-Pile" como punto de referencia estribaba en su naturaleza narrativa. El un tanto raro y anecdótico "Árboles hombres" sí le concedía, en cambio, la oportunidad de trazar semejanzas más claras entre los dos escritores.

La verdad es que, pese a las repetidas declaraciones de Juan Ramón en tal sentido, causa una cierta perplejidad su atracción por Frost a quien, en una carta dirigida a Luis Cernuda, incluye, pasando por alto ese aborrecimiento suyo de lo anecdótico, entre los escritores que más le tientan a partir de 1916: "Si yo, Luis Cernuda, publiqué todavía, después de 1916, algunas traducciones de los simbolistas mayores franceses (Mallarmé, por ejemplo), William Blake, Emily Dickinson, Robert Browning, A.E., Robert Frost, William Butler Yeats, etc., fueron mis tentadores más

⁵ Véase Line in the Margin, pág. 151.

constantes (Cartas literarias 58).⁶

Esta afirmación y otras parecidas producen un sentimiento de sorpresa y, a la vez, una actitud de cautela que nos atreveríamos a extender a casi todos, si no a todos, los supuestos contagios de la poesía en lengua inglesa que su obra parezca registrar. La lectura de la ya bastante amplia lista de estudios que intentan desentrañarlos siempre nos trae a la memoria las palabras precavidas y poco comprometidas de Enrique Díez-Canedo en su libro Juan Ramón Jiménez en su obra que ni niegan ni afirman nada. Podría haber aquí o allá, decía vagamente, algo de los más diversos autores, ingleses y norteamericanos, románticos y contemporáneos, pero él se mostraba incapaz de señalarlo:

No sé si algo de Emily Dickinson, de quien hay tres composiciones escritas en Diario, o algo de Walt Whitman, citado aquí y allá, podría citarse leyendo atentamente a nuestro poeta después de repasar las mejores muestras de esa poesía. Más bien creo que en ingenios no tan llamativos; en un Sandburg, en un Frost, en un Robinson, pudiera mostrarse algo análogo a lo de nuestro poeta, o en los más grandes, en un Shelley, en un Blake, acaso en un Browning. Pero yo no podría encontrar algo característico en relación con este tema (120).

⁶ Las iniciales A.E. corresponden a las del poeta norteamericano, Edwin Arlington Robinson. Por otra parte, con ser ésta la más contundente, no es la única ocasión en la que muestra su aprecio por Frost. En unas palabras recogidas en el libro testimonial de Juan Guerrero Ruiz, Juan Ramón de viva voz, considera a Frost, junto con Machado, Unamuno, Gide, Claudel y Yeats, miembro de la generación, "que tiene de cincuenta a sesenta y cinco años," que ha dado "nombres importantes en el mundo contemporáneo"(381) En otra ocasión, en la que hablaba de la fidelidad de los poetas a su estética, vuelve a mencionarlo al lado de Gide y Yeats: "Pensad que cosa tan ridícula sería que un A. Gide, un R. Frost, un W. B. Yeats, se hubieran puesto a 'renovarse' a la manera de los cuatro istas [sic] correspondientes de sus respectivos países" (Estética y ética estética 21). (Las próximas referencias a este último libro se indicarán con la abreviatura EEE).

Como será fácil de admitir, resulta un tanto temerario atreverse a proponer que un autor pueda acoger en su obra detalles significativos, dignos de consideración, de autores tan dispares.⁷ La postura prudente de Díez-Canedo nos parece, en consecuencia, imprescindible al emprender este tipo de tareas comparatistas.⁸

En parte, la fuente de estas incertidumbres y confusiones se encuentra en las declaraciones a menudo equívocas o aparentemente erróneas del propio poeta. Es el caso de sus primeras palabras acerca de la poesía de Frost, un breve texto introductorio a su persona y obra que acompaña la traducción del poema, "The Hill-Wife," llevada a cabo por su esposa Zenobia Campubrí y por él mismo y publicada en el periódico madrileño "El Liberal" en 1918. En dicho texto, Juan Ramón recurre para definir la poesía de Frost, a una imagen que aparece también en un poema muy breve del libro Piedra y cielo que publicaría un año más tarde, en 1919: la de levantar una piedra para descubrir lo que se oculta tras ella. De acuerdo a los planteamientos estéticos de su segunda época, es fácil de asumir que esta acción simboliza la pretensión, tantas veces enunciada por Juan Ramón, de penetrar en la "realidad invisible" que el poeta adivina tras la "realidad visible."⁹ Así se confirmaría una vez más la actitud metafísica de

⁷ En cualquier caso, antes de comenzar a rastrear y valorar ecos y analogías con algunos de estos poetas, no estaría demás leer la afirmación de Juan Ramón en la que aludía a ese fondo común de ideas que heredamos por pertenecer a una misma literatura nacional o, más allá aún, a la misma tradición europea o mundial: "En cada hombre están latentes todas las ideas como todos los microbios. Así cuando leamos las de otros inmediatamente nos parecen nuestras y naturales" (EEE 254). El reconocimiento de semejanzas no significa necesariamente un contagio.

⁸ El terreno de las influencias, de los contactos o "contagios" entre autores es, como bien se sabe, resbaladizo e ingrato. Condicionado por las más diversos y, a veces contradictorios, elementos, nunca desaparecen, ni incluso cuando hay confianza en estar en lo cierto, las sospechas y las dudas acerca de lo realizado en él. Léase sobre este tema espinoso los trabajos de dos comparatistas: Claudio Guillén, Entre lo uno y lo diverso págs. 304-61 y S.S. Praver, Comparative Literary Studies, págs. 51-73.

⁹ Escribe lo siguiente Juan Ramón sobre la relación entre estas dos "realidades" que él distingue: "La verdadera poesía es la que estando sustentada, arraigada en la realidad visible, anhela, ascendiendo, la realidad invisible; enlace de raíz y ala que, a veces, se truecan; la que aspira al mundo total, fundiendo,

búsqueda de lo ideal que anima, aunque cambien procedimientos y estrategias, toda su trayectoria poética.

La poesía de Frost compartiría, a su juicio, ese mismo gesto de levantar la piedra, de ir más allá de la realidad visible de las cosas: "El hombre, el campo, el animal; el cielo, todo, a la primera palabra, está presente y exacto. La palabra de Frost, como de cuando niños, levantábamos una piedra, va levantándolo todo, y encuentra siempre el nido de la emoción; no acabado ni defraudador por ser real. Misterio cierto" (Alerta 135). El pasaje hace mención del realismo, del lenguaje mimético que se observa en Frost. Pero prevalece la idea de que no se contenta sólo con eso sino que, al igual que él mismo, trata de traspasar esa primera realidad que perciben los sentidos. Aparta la piedra y saca a la luz el "misterio cierto;" una expresión ésta frecuente en Juan Ramón para referirse a un contenido ideal y trascendente que, sin embargo, es tan verdadero y "cierto" como las cosas del mundo.¹⁰ De este modo, Juan Ramón haría partícipe a Frost de una concepción de la poesía que le es bastante ajena ya que, si en algo están de acuerdo, como veremos, la inmensa mayoría de los estudiosos de su obra es en destacar los obstáculos que el poeta norteamericano suele levantar contra el poder trascendente de la poesía.

Pero estos deslices o ambigüedades críticas no pueden hacernos creer que un estudioso tan atento y agudo de su obra y de la de los demás, no fuese consciente de las profundas diferencias entre su estética y la de Frost o, más allá aún, entre su poesía

como en el mundo total, evidencia e imaginación" (El trabajo gustoso, 58). Léase el análisis de Francisco Javier Blasco de estos dos conceptos en su libro La poética de Juan Ramón Jiménez, págs. 233-38.

¹⁰ En el último pasaje citado de El trabajo gustoso, Juan Ramón se refería al "misterio" como habitante del dominio de lo "invisible". "Realidad visible" y "realidad invisible" se funden dejándonos "emoción, temblor de realidad y misterio, que nos coje en los instantes supremos (amor, fe, arte) de nuestra vida completa" (58).

y la de los poetas norteamericanos a la que, sin embargo, admiraba. No podía ignorar ni olvidar, fundamentalmente, ese carácter anecdótico que define a buena parte de la poesía moderna norteamericana. En un ensayo de Política poética rememora su entusiasmo por el descubrimiento en su primer viaje a Estados Unidos en 1916, de "un montón de libros que expresaban la poesía en forma análoga" a la suya. Sin embargo, su descripción justa y atinada del contenido y lenguaje de estos libros contrasta vivamente con el tipo de poesía que él mismo, con Diario de un poeta recién casado e, incluso más aún, con los libros posteriores, pretendía escribir. En esos libros leyó poemas que combinaban lo lírico con lo "épico" y lo "psicológico," es decir, con lo narrativo y lo dramático; elementos que él había desterrado de su poesía:

Lo psicológico era la médula de estos libros, unos más líricos y otros más épicos; épicos y líricos porque eran libros de jentes, pueblos y campos solitarios o concurridos; retratos recordados sin duda en gran parte de los libros de jentes de Robert Browning y Thomas Hardy. Eran teatro fiel humano con personajes que se movían en su propio espacio y su tiempo natural y exacto. (185)¹¹

Unas líneas más arriba menciona algunos de esos libros, entre ellos el segundo

¹¹ Los nombres, aunque cabría discutir su ascendencia sobre estos poetas norteamericanos, de Browning y Hardy son oportunos y, en este sentido, reafirma la bondad del juicio de Juan Ramón. A Browning se le considera el autor que lleva a su plenitud la forma poética llamada "monólogo dramático," cuyo rasgo principal es la revelación de la personalidad de un hablante lírico distinto del poeta. En cuanto a Hardy, de todos es conocida su poesía de personajes y situaciones. Por otra parte, mantenemos, como suele hacerse la peculiar ortografía del poeta.

publicado por Frost, North of Boston.¹² Y en efecto, no sólo en este libro sino en el resto de los que componen su obra poética, Frost cultiva una poesía "psicológica" y "épica."¹³ Tal como asegura R.A. Yoder en Emerson and the Orphic Poet in America, él es uno de los continuadores de la "tradition of a dramatic and situational lyric characteristically shaped by the Emersonian encounter between the self and nature" (192). Una poesía "dramática" o de "situaciones" que también destaca, como "The Wood-Pile," por su tratamiento realista: son, según señala Juan Ramón, un "teatro fiel humano" representado en su propio espacio y su tiempo natural y exacto."

A este respecto, Juan Ramón, en un ensayo también incluido en Política poética y muy cercano en su redacción al dedicado a la poesía norteamericana, confesaba arrepentirse de "tanta versificación épica" que, al parecer, escribió en algún tiempo: "Arrepentirme de tanta versificación épica ¡Romance, ríomío de mi huir; canción con todas mis alas, verso libre mío, y prosa, prosa mía enamorada" (216) Juan Ramón se lamenta de haber hecho aquello mismo que, según él, caracteriza a la poesía norteamericana y, en concreto, a la poesía de Frost. Su confesión la hace desde los planteamientos estéticos que rigen en su segunda época; la que se inicia con Diario en 1916, el mismo año en el que entra en contacto con la poesía norteamericana. Lo cual sólo viene a confirmar lo dicho por Young, es decir, su capacidad para apreciar y admirar una poesía distinta a la suya.

En todo caso, su arrepentimiento descubre un pecado: cometió el error en libros pasados de escribir una poesía "épica," en este contexto, narrativa. Si así fuese, debió

¹²"North of Boston, The Man against the sky, Spoon River Anthology, The Congo, Swordblades and Poppy Seeds, antologías con poemas como Renaissance, de Edna St. Vincent Millay, etc." (184)

¹³ El propio poema que tradujo y publicó, "The Hill Wife," responde a estas características.

de ocurrir antes, de nuevo, de Diario puesto que éste supone una renovación formal, admitida por el poeta y por sus críticos, que, entre otros aspectos, trae ese "verso libre" que en sus palabras se opone a lo "épico" anterior.¹⁴ El elemento narrativo aparecería en sus primeros libros, Almas de violeta, Nínfeas, Rimas Arias tristes y Jardines lejanos, o bien en los volúmenes que hasta Estío¹⁵ completan la segunda mitad de esta primera época, Elejías, La soledad sonora, Las hojas verdes, Baladas de primavera, Melancolía y Laberinto.

Es muy probable que sorprenda esta revelación de Juan Ramón, puesto que no se suele considerar que exista tal rasgo "épico" en su poesía. Ni, por supuesto, que sea de la naturaleza de los contenidos en la poesía norteamericana que conoce en 1916. Al comentar un poema de Arias tristes en su libro Estudios sobre Juan Ramón Jiménez, Ricardo Gullón, por ejemplo, subraya el desprecio por el argumento que caracteriza toda su obra. Siempre intenta, "salvo en un pocos poemas de Historias" precisa Gullón, alejarse de la "poesía anecdótica": "El desdén por el argumento da a la poesía de Juan Ramón inconfundible carácter. Quiero decir, desdén por el argumento dialéctico, pero también la poesía anecdótica queda lejos de su intención (salvo en unos pocos poemas de Historias) : ni razonamiento ni peripecia exterior. Esta poesía se teje con incidentes interiores...." (107)

¹⁴ En distintos momentos de este estudio volveremos a la división de su obra de dos épocas con Diario como principio de la segunda. Sólo queremos destacar aquí el acuerdo general, con diversos matices, de la crítica certificado por las propias palabras, en distintas ocasiones, de Juan Ramón. Aceptamos esta división aunque, junto con otros estudiosos, también queramos resaltar la continuidad, a pesar de los cambios sucesivos, que su obra presenta.

¹⁵ Estío es ya un antecedente claro de la transformación estética que cobra cuerpo definitivamente en Diario. Así lo señala Víctor García de la Concha apoyándose, a su vez, en el estudio de Paraíso de Leal: "Pero más decididamente nuevo es el libro Estío (1915) que, a juicio de Paraíso [1976], liquida la primera manera y abre la segunda época. Desde luego, nos hallamos en las antípodas del barroquísimo Laberinto, último libro de la serie anterior" (162).

Posteriormente, de manera un tanto contradictoria hay que decirlo, Gullón hablará de la supresión de la anécdota como uno de los logros importantes de Diario. A partir de esta obra crucial en su carrera, Juan Ramón "elimina la anécdota," dando a entender su presencia en la poesía anterior y no sólo, obviamente, en esos pocos poemas de Historias. Así describe "¡Giralda!," un poema incluido en Diario y que representa, en palabras de Gullón, una "nueva plenitud, tan distinta de la lograda en Arias tristes o en Sonetos espirituales.":

"Hay un milagro de concentración lírica en el poema. Elimina la anécdota, la referencia al momento y a la situación inspiradores para no dejar sino el vuelo de la inspiración misma hecha imagen, imágenes plurivalentes, reuniendo en primoroso haz sus términos, como puede verse en la siguiente deliciosa composición, titulada "¡Giralda!" (128)

Si en efecto se contradice, acierta en esta segunda afirmación. Pero para arrojar más luz a esta cuestión, es preciso introducir otros aspectos que aclaren el sentido de la afirmación de Juan Ramón. La clave, a nuestro entender, la da el propio poeta en la carta que envía a Luis Cernuda en 1943. Situando, como siempre, a Diario como frontera y punto crucial, Juan Ramón explica a Cernuda la voluntad de brevedad que define su evolución estética: sus diversas y sucesivas transformaciones deben entenderse desde el deseo y el esfuerzo por adelgazar la forma, por abreviar el verso. Juan Ramón va libro por libro, desde el primero Almas de violeta, detallándole los pasos de un "proceso" que "se ve bien" en su "obra publicada" (Cartas literarias 59). Si en sus primeros tres libros "los poemas tienen asunto y son más largos," en los siguientes

hasta Laberinto, es decir prácticamente el final de su primera época, "el asunto va desapareciendo." Como cabía esperar, Diario significa el fin del "asunto" y, por ende, del poema largo: a partir de él sólo "desarrollo," dice Juan Ramón, "de vez en cuando un tema" (59).

Todos los indicios apuntan a la conexión entre "la versificación épica" anterior y este "asunto." Los términos "tema" y "asunto" sugerirían el elemento narrativo. Por otro lado, lo "épico" implica una longitud que contrasta con la brevedad que la supresión de sus semejantes, "tema" y asunto," traería. En el pasaje en el que aparece la expresión "versificación épica," Juan Ramón elige, en su lugar, la "canción con todas las alas," el "verso libre," formas asociadas a lo breve y a Diario. Añadamos también que cuando Gullón menciona la eliminación de la anécdota en el poema perteneciente a éste alude, como prueba, a su "concentración lírica," es decir, a su brevedad.

Otras declaraciones críticas del poeta nos advierten además que la "versificación épica" o el "asunto" no sólo incluyen el elemento narrativo sino también lo descriptivo. En un pasaje, por ejemplo, del libro confesional Conversaciones con Juan Ramón, indica que la poesía de Vicente Aleixandre no está plenamente conseguida puesto que, en lugar de "cantar," el poeta describe y narra: "En cuanto a Aleixandre, tan seguido en España los años pasados, no canta nunca. En sus poemas todo es descripción, narración, algo que no está conseguido" (150). Recordemos que la "canción" es lo contrario de lo "épico" y, así pues, éste abarcaría tanto a lo descriptivo como a lo narrativo.

Por otra parte, en repetidas ocasiones en sus aforismos, Juan Ramón se referirá a su paso de lo descriptivo a lo abstracto. Su pretensión final de expresar lo absoluto,

de "'estar' en la naturaleza" más real y verdadera, depende de la sustitución de un lenguaje imitativo por otro abstracto: "Voy derivando de lo descriptivo a lo abstracto en mi ambición por 'estar' en la naturaleza, mi pasión panteísta" (Ideología 277). Ese lenguaje imitativo o descriptivo del que se desprende ha de identificarse en gran medida con la poesía de carácter impresionista y sensorial de los libros que preceden a Diario. Es decir, se emplea en la etapa en la que aún su poesía, como atestigua su carta a Cernuda, continúa desarrollando algún "asunto," algún tipo de "tema."

En la misma carta y en el párrafo siguiente al que hemos comentado, Juan Ramón vincula su proceso hacia lo breve, su progresiva y sucesiva eliminación del "asunto," de lo narrativo y lo descriptivo, a su noción de eternidad. No lee más poemas largos, le explica a Cernuda, porque él entiende la eternidad, aspiración suprema de su poesía, como un fenómeno del "presente," del "instante": "Leo muy pocos poemas largos. Un poema largo no es más eternidad que uno corto, es más tiempo nada más. Yo soy un ansioso de la eternidad y la concibo como presente, es decir, como instante" (59). Lo eterno se caracteriza por ser algo intemporal, un contenido ideal que se manifiesta en el "ahora," en un punto del tiempo sin duración. En relación con esto, Juan Ramón resaltará, una y otra vez, el papel primordial de la intuición en su poesía: una forma de conocimiento que se distingue por ser directa e inmediata, sin rodeos, sin elementos mediadores, sin enlace de razonamientos, acorde por tanto a la naturaleza repentina de la eternidad.¹⁶

El "asunto," lo "largo," la narración y la descripción, estarían reñidos con esta

¹⁶ Más adelante tendremos la ocasión de volver en mayor detalle sobre la definición del concepto de intuición que Ferrater Mora proporciona en su Diccionario de filosofía. Baste ahora saber que la intuición reúne los siguientes caracteres: "el ser directa (en la intuición no hay rodeos de ninguna clase); el ser inmediata (en la intuición no hay ningún elemento mediador, ningún razonamiento, ninguna inferencia, etc.);..." (207)

poesía de lo intemporal y lo inmediato. Le impiden cumplir su propósito de expresar el instante en el que vive la eternidad. Su rechazo, por tanto, de todos ellos se debe a su temporalidad, a la duración con la que impregnan la acción transcendental. Como él mismo señala, el poema largo no es "más eternidad" sino "más tiempo nada más;" más tiempo y menos eternidad. En un aforismo de Ideolojía, contraponía al poeta del "salto breve y rápido" con el que recurre al "proceso largo." El primero llega "al cénit;" el segundo, en cambio, puede "llegar o no llegar."¹⁷ La temporalidad, así pues, encierra el peligro de no alcanzar lo eterno.

A este respecto, Juan Ramón distinguía entre la poesía "metafísica," la que él defendía y practicaba en su segunda época, y la poesía "filosófica," (la de "Emerson," especificaba en uno de sus aforismos de Ideolojía ¹⁸). Como cabría esperar, esta última reúne características opuestas a las designadas para la primera. Se trata de una poesía que, en lugar de descansar en la intuición, en el pensamiento inmediato y sin rodeos de lo eterno, requiere una "física cerebral," es decir, demuestra, elucubra, razona y persuade. Convierte el conocimiento poético en un proceso temporal a través de un lenguaje retórico y discursivo. En este sentido, en el ya citado pasaje de la carta a Cernuda, decía que "el asunto es la retórica" (59), por lo que la poesía "filosófica" se identifica con lo narrativo y lo descriptivo. Frente a ella, por tanto, se sitúa la brevedad sin "asunto" de la poesía "metafísica."

A Robert Frost se le vincula precisamente tanto por su estética como por sus

¹⁷ Ideolojía, pág. 581: "Un poeta que de un salto breve y rápido llegue al cénit es más largo que el que necesita un largo proceso para llegar o no llegar."

¹⁸ "Poesía metafísica (Donne), sicológica (Shakespeare), teológica (Santa Teresa). Nunca filosófica (Emerson)" (372). Evidentemente, la poesía "metafísica" de John Donne, poeta inglés del siglo XVII, difiere de la que él dice profesar contrastándola con la "filosófica." Más similitudes existen, en cambio, entre su concepción de esta última y la poesía de Emerson.

ideas morales y filosóficas a Ralph Waldo Emerson. Una vinculación propiciada, en primer lugar, por el propio Frost quien declaró a menudo su deuda con su predecesor. En sus conferencias y ensayos surgen con frecuencia las alusiones y referencias a la poesía y los ensayos de Emerson que tan bien conocía.¹⁹ Ya vimos que R. A. Yoder le incluía entre los poetas que continúan el legado poético de Emerson, consistente en una lírica "situacional y dramática" construida alrededor del "encuentro entre el yo y la naturaleza." A este respecto, Harold Bloom señala la semejanza entre las ideas que trata su poesía y el pensamiento escéptico y pesimista, que acerca de tal encuentro entre hombre y naturaleza Emerson desarrolla en sus últimos ensayos: "The darker Emersonian essays- "Experience," "Power," "Circles," "Fate," "Illusions" -read like manifestos for Frost's poetry" (2).

Ese carácter "dramático y situacional," a la manera de Emerson, de su lírica le convertirían, si atendemos a las propuestas de Juan Ramón, en un poeta "filosófico." La "poesía filosófica" descrita por el poeta español se asienta en lo discursivo, y este aspecto, a su vez, está ligado a la poesía que "cuenta" algo; a la que es "teatro fiel humano con personajes" que se mueven "en su propio espacio y su tiempo natural y exacto." En palabras de Yoder, aquella que es "dramática y situacional."

Frost no pondría ninguna objeción a ser denominado un poeta "épico," "dramático," o incluso "filosófico," entendido como aquel que "cuenta" y que, así pues, tiende a alargar el verso. En múltiples ocasiones, aludió a la necesidad de que

¹⁹ Una prueba de esta importancia de Emerson la da el hecho de ser el autor más citado por Frost en las conferencias reunidas por Reginald Cook en Robert Frost: A Living Voice. Acude a él constantemente para explicar o demostrar al público que le escucha alguna idea o algún aspecto de la poesía; de la suya o de la de otros. En una de esas explicaciones, por ejemplo, confiesa que la idea de uno de sus poemas, "the question of good and evil," le vino "from thinking about Emerson a good deal"(145). Pocos críticos han dejado sin comentar la relación de Frost con la poesía y la filosofía de Emerson. Véanse en especial el capítulo de Hyatt Waggoner, "The Strategic Retreat," en American Poets; y el artículo de Ivor Winters, "Robert Frost: or the Spiritual Drifter as Poet."

cada poema describiese una historia, una acción. Lo más importante en cada poema, recomendaba encarecidamente en una carta dirigida a un joven poeta, era "to have something happen, an event, an action".²⁰ En este sentido, cada poema, solía decir, es una suerte de parábola con un sentido literal, una anécdota, con la suficiente coherencia y fortaleza para no depender de su otro sentido más profundo. El lector podía decidir, de esta manera, no sobrepasar el plano literal de la historia; limitar su experiencia e interpretación a este primer nivel de sentido: "The first surface meaning, the anecdote, the surface meaning, has to be good and got to be sufficient in itself. If you don't want any more you can leave it at that" (*A Living Voice* 43).

Sería Frost, así pues, un "poeta filosófico" y no "metafísico; un poeta que "cuenta" pero no "canta;" un poeta de lo discursivo y de lo temporal; alguien que, en lugar de basarse en la visión o la revelación, escoge el camino más largo de la "física cerebral." Una descripción que corrobora John Hollander en su libro Melodious Guile. En un capítulo dedicado a las relaciones entre filosofía y poesía, Hollander menciona el paso dado en el pensamiento occidental desde la metafísica a la epistemología. Las preguntas no buscan saber lo que el mundo "es" sino lo que conocemos de él y el modo en el que conseguimos tal conocimiento: "The reformation of metaphysics into epistemology (the redirection, for example, of a concern for what the world is into a concern for what we know, and how we know the world or anything else)..." (208). Esta sustitución de la metafísica por la epistemología provoca que el poeta renuncie, en algunos casos, al propósito de revelar el ser, la verdad esencial y última de las cosas, y se limite a reflexionar sobre el proceso cognitivo, sobre los medios e

²⁰ Robert Frost, Poetry and Prose, pág. 319. Cualquier otra referencia a este libro se indicará con la palabra Prose.

instrumentos a nuestro alcance para conocer el mundo. El poeta deviene "un profesor filosofante" que se detiene a considerar los mecanismos de nuestro conocimiento y, al así hacerlo, deja al descubierto sus dudas acerca de nuestro poder para descifrar el mundo. Frost, asegura Hollander, es uno de los poetas modernos que practican esta escritura "filosófica" o "epistemológica": "For the modern kinds of philosophizing, we might cite Rilke for the German ways of writing, Frost and Stevens for the American and British. Robert Frost's "oven bird," who does not sing, like other birds, in the springtime, but rather frames questions, like what to make of a "diminished thing," is a philosophizing teacher" (229). El pájaro del poema de Frost, "The Oven Bird," al contrario, recordémoslo, de lo que pretendía Juan Ramón, no canta. No celebra con su canto el momento ansiado, habitual en la poesía metafísica del poeta español, de expresión de lo absoluto y lo eterno. Este pájaro de Frost no albergará grandes pretensiones acerca de la verdad del ser o acerca de la eternidad. Se limitará, como "profesor filosófico," a "formular preguntas," a especular, a indagar, a inferir y a deducir. Preguntas que no tienen como objeto, de acuerdo con estos medios que se emplean, experiencias sublimes o ideales sino cosas "disminuidas." El poeta filosófico es consciente de partir desde una posición "disminuida," débil y limitada.

Además de sus afinidades con las ideas del Emerson menos optimista y visionario, el pensamiento de Frost *mantiene muchas similitudes con la filosofía pragmática* de William James, a quien también leyó con detenimiento. El pragmatismo supone una crítica del pensamiento del idealismo trascendental o metafísico, puesto que renuncia sin ambages al descubrimiento de la verdad. Prefiere hablar, por el contrario, de pequeñas conquistas, de formas de orden humanas que, si no se corresponden con la verdad, sí al menos tienen un reconfortante efecto psicológico y afectivo para nuestra

existencia. Frost, en este sentido, sólo admitió que cada poema fuera "a momentary stay against confusion;" "una estancia momentánea frente a la confusión," algo pasajero y no permanente. Podría decirse entonces que el pájaro es un filósofo pragmático.²¹

Resulta, a este respecto, interesante y revelador volver a otro momento de la relación literaria y personal entre Juan Ramón y Frost. En agosto de 1954, en una conferencia en The Bread School of English, Frost rememoró su encuentro con Juan Ramón diez años antes. Su recuerdo surgió, de modo imprevisto, a raíz de la pregunta de uno de los asistentes acerca de Tolstoi. Tolstoi, comentó Frost, era uno de esos autores cuya escritura carece de ese efecto "broadening," amplio de miras, comprensivo, que concede el humor. La obra del autor ruso mostraba a un hombre "perdido en sus intensidades." Esta ausencia de humor llevó a Frost meditar sobre un cierto tipo de personas, entre las que se incluiría el poeta español que conoció en Washington D.C., que se enfrentan a la vida de una manera "elevada, santa, apasionada":

You get these people with a kind of high, saintly, passionate way of taking life. I saw a Spaniard like that - I've seen glimpses of him - I won't name him - he's reckoned a very great poet in Spain. He's had to live out of Spain a long time - very handsome, dark person and understanding English well, and nothing but a sustained gloom - pale, pale features, black hair, very striking - (A Living Voice 71)

²¹ Véase el libro de Richard Rorty, Consequences of Pragmatism. Rorty explica en diversos ensayos los elementos fundamentales de la oposición pragmática al idealismo trascendental o metafísico que dominaba el pensamiento filosófico. En cuanto a la repercusión de las ideas de James en la obra de Frost, consúltense el libro de Frank Lentricchia, Robert Frost: Modern Poetics and the Landscapes of Self, y el artículo de John F. Sears, "William James, Henri Bergson, and the Poetics of Robert Frost."

No es nuestra intención llegar a deducciones concluyentes y rotundas a partir de esta breve semblanza. Pero tampoco podemos pasar por alto lo que sugiere no sólo ya sobre el personaje evocado sino también sobre quien le evoca. Desconocemos cuanto y qué sabía Frost acerca de la obra de Juan Ramón, y si este improbable y escaso conocimiento, indirecto siempre, y no a través de la lectura de su poesía, motiva su descripción o, si ésta sólo se funda en su aspecto físico y en el diálogo que mantuvo con él en 1944. En cualquier caso, hay que reconocer la sagacidad de su apreciación. El humor no es un rasgo que distinga precisamente la obra de Juan Ramón. Lo cual, en este contexto, facilita una escritura más "santa," de una mayor fe en los objetivos a cumplir, menos proclive a tratarlos con reservas, con la mirada más distante y menos comprometida del humor. Algo que concuerda con la entrega y la intensidad que demanda el pensamiento metafísico, que puede permitir las dudas sobre la fortuna de la empresa y también los fracasos, pero no una actitud permanente en la que prevalezca el humor o la ironía. Ambos tienden a erosionar cualquier intención trascendente; a volverse incompatibles con cualquier afirmación de la verdad como sustancia absoluta o ideal.

La obra de Frost, en cambio, muestra con frecuencia elementos de humor y de ironía. Definió a la poesía, en alguna ocasión, como "a kind of fooling;" como un cierto tipo de juego burlón que no sólo pone a prueba las habilidades interpretativas de los lectores, sino que también ayuda decisivamente a aminorar el valor y las pretensiones de verdad de las ideas del poema.

Estas breves notas sobre la relación literaria entre ambos poetas y sobre sus respectivas poéticas nos lega una lista bastante extensa de elementos y conceptos encontrados; un número importante de opciones formales y expresivas contrapuestas

que se corresponden con concepciones distintas de la poesía. De un lado, una obra cuya identidad se consigue tras un proceso de depuración de la anécdota, de lo "épico," del "asunto," del discurso. De otro, una poesía narrativa, situacional, cuyos poemas se comparan con parábolas; una poesía, que a los ojos de su antagonista "cuenta" pero no "canta." Unos recursos del lenguaje y del estilo diversos al servicio de dos maneras de entender la escritura poética: la primera, empeñada y confiada en expresar contenidos ideales y trascendentes; la segunda, suspicaz y escéptica ante tales propósitos.

Nuestro estudio tiene por objeto aclarar y explicar estas nociones y formas opuestas. Una tarea que acometemos no sólo por la promesa suficiente de entender mejor, a través de la comparación, la poesía de ambos poetas, sino también por la conciencia de que, al así hacerlo, indagamos en dos modos del lenguaje poético que han acaparado buena parte del interés de los teóricos y los escritores desde el Romanticismo: el simbólico y el alegórico. Muchas, si no todas, de esas parejas de términos y conceptos contrarios que enfrentan a Juan Ramón y a Frost se ubican a uno u otro lado de la línea con la que los escritores románticos, principalmente alemanes e ingleses, separaron al símbolo de la alegoría. Una dicotomía insalvable, a su juicio, que continúa siendo un asunto central en la teoría de la poesía y, en general, de la literatura.

Nos va a resultar especialmente útil para nuestro análisis la atención que algunos teóricos alemanes prestan al tiempo, a la temporalidad, como la clave para distinguir a un recurso del otro. Mientras la alegoría, debido probablemente a su carácter narrativo, mostraría un proceso; un pensamiento que está todavía realizándose, el símbolo se distinguiría por la instantaneidad y rapidez con la que atrapa y manifiesta

su contenido pleno y concluso. Estudiosos contemporáneos como Umberto Eco o Guy Clifford respaldarían estos rasgos de la alegoría y del símbolo al destacar la continuidad o carácter procesal del primero y la incompatibilidad con el movimiento y la narración del segundo.

La tendencia de lo alegórico, de lo "épico" diría Juan Ramón, a la narratividad y a la temporalidad tiene su reflejo necesariamente en la expresión verbal. El lenguaje sucesivo y lineal de la alegoría, y este sería uno de los aspectos capitales por el que los románticos y los practicantes de una estética simbolista desde ellos la minusvaloran, reproduce sin subvertirlo el orden temporal de la experiencia, de las cosas del mundo. Así pues, favorecería aquello contra lo que lucha Juan Ramón y Frost parece cultivar, es decir, el alargamiento del verso, lo discursivo.

Por lo que respecta a esta vinculación a la extensión verbal, al discurso, un estudio reciente de Maureen Quilligan, The Language of Allegory, estimaba que la clave de la alegoría se encuentra en lo "letteral" y no en lo "literal," en el lenguaje del texto alegórico y no en la historia que relata su primer nivel de sentido. El ejercicio de interpretación que propone la alegoría gira alrededor no tanto del seguimiento de las acciones narradas del plano y de sus traducciones para alcanzar su sentido figurado o lógico, como del lenguaje conflictivo y difícil del texto literal. Una complejidad que, según indica consecuentemente Quilligan, realza la figura del lector. Rasgos éstos de lenguaje y la lectura que, como veremos, disgustaban sobremanera a Juan Ramón quien se refirió a las "tropiezas" de la expresión cargada y retórica del "literato" que entorpecen inutilmente la labor de lector. Sin embargo, a Frost le agradaba hablar en sus escritos críticos y conferencias sobre la imprescindible pericia del lector de poesía, para no ser derrotado en el desafío trufado de trampas y tretas que representa la lectura

de cada poema. Unas posturas de ambos poetas con respecto a la relación entre lector y texto que derivan, de manera obvia, de sus nociones respectivas sobre la poesía y su escritura.

Finalmente, se ha querido ver en este lenguaje elusivo y complicado, asociado a la discursividad y a la temporalidad, una resistencia de la alegoría al pensamiento metafísico; al objetivo de que el lenguaje nombre la verdad, lo infinito y lo absoluto como los románticos pretendían lograr a través del símbolo. La conflictividad del lenguaje lineal de la alegoría suscitaría serias dudas sobre tal posibilidad. De ser así, habría acertado Juan Ramón cuando, movido por su deseo de revelar lo eterno, opta por la poesía "metafísica," eliminando progresivamente los elementos de poesía "filosófica," discursiva y prosística, que alargan la versificación, que extienden el discurso.

Estos rápidos apuntes sobre algunos de los aspectos que la distinción entre el símbolo y la alegoría comprende, muestran la pertinencia e incluso la necesidad de tenerlos presente en este análisis comparativo que se inicia con la primera oposición entre lo "épico" y lo no "épico." Por lo hasta ahora expuesto, no parece que ninguno de los dos poetas se pudiese sentir molesto por los términos simbólico o alegórico. No, desde luego, Juan Ramón quien siempre se consideró un poeta simbolista. Y para quien, lo cual es especialmente relevante, Diario, el libro que, según su carta a Cernuda, supone la desaparición definitiva del "asunto," un "simbolismo moderno en la poesía española."²² Frost, por su parte, califica a sus poemas de parábolas, una forma afín a la alegoría.

No será preciso aclarar, después de lo dicho sobre sus diferencias con el

²² Ricardo Gullón, Conversaciones con Juan Ramón Jiménez, pág. 92.

símbolo, que el modo alegórico comprende características del lenguaje poético que no se reducen al poema narrativo largo, más popular entre los escritores medievales o del Renacimiento.²³ Lo alegórico abarca una serie de procedimientos de la escritura que aparecen en las más diversas formas poéticas incluída, como nos asegura Angus Fletcher, la poesía lírica.²⁴

El hilo conductor que hemos elegido para estudiar a los dos poetas y sus tendencias alegóricas o simbólicas tiene que ver con dos elementos habituales del plano literal de la alegoría: el viaje y el viajero. La narración alegórica, preocupada por sugerir progreso y cambio, suele describir un viaje; a un viajero que se aleja de los lugares conocidos para quizá, más tarde, como señala Fletcher, regresar:

It is easy to discern this typical, simple sort of allegorical progress. It is represented by voyages, land journeys, air journeys, some of which are realistically represented, others of which are the sheerest fantasy. But there is always a material description of travel from a home to some

²³ Un buen ejemplo de la amplitud y versatilidad de lo alegórico nos la da Carlos Bousoño en El irracionalismo poético. Él utiliza el término para distinguir la imagen visionaria, irracional y simbólica de los poetas del siglo XX, de la imagen tradicional y "alegórica" en la que se mantiene el soporte realista de lo evocado, su "similitud lógica." Se desinteresa un tanto del carácter continuado más propio de la definición común de alegoría y destaca su tendencia a presentar un plano literal realista, "racional": "Pero este carácter exhaustivo no es esencial, a mi juicio, y nosotros podemos prescindir, por tanto, de tal exigencia, y llamar alegoría a una imagen, aunque no cubra la totalidad del poema, si en su desarrollo mantiene la correspondencia término a término entre el conjunto evocado y el real. Y así será, en nuestra nomenclatura, alegórico, el siguiente pasaje de Góngora, citado por Dámaso Alonso" (213).

²⁴ Fletcher, Allegory: "... lyrical poetry is available to convey the 'extended metaphor'" (4). La expresión "extended metaphor" alude a la definición de alegoría de Quintiliano en La institución oratoria como una metáfora encadenada. Véase el comentario de Tzvetan Todorov en Teorías de símbolo: "En la clasificación general, es un tropo y se la define como exactamente como lo haríamos en el caso de la metáfora encadenada: 'resulta de una serie de metáforas, VIII, 6, 44); 'está constituida por una serie de metáforas' (IX, 2, 46)" (115).

distant place, and then either a return, or a continuation of the voyage ad infinitum (153).

Gay Clifford en The Transformations of Allegory también subraya esta fusión frecuente en la alegoría del interés por expresar progreso y la narración de un viaje, de una búsqueda. Para él, la recurrencia de esta acción narrativa procede de la intención del escritor alegórico de sugerir "cambio y proceso": una percepción temporal y sucesiva que correría paralela al desenvolvimiento del sentido figurado: "To express change and process allegorical action often takes the form of a journey, a quest, or a pursuit: this becomes the metaphor by which a process of learning for both protagonists and readers is expressed" (11). El viaje alegórico se convierte en una experiencia de aprendizaje tanto para el viajero ficticio como para el lector. La aventura del primero no es sólo una metáfora de la lectura del segundo sino también una pieza fundamental a fin de que los "procesos de aprendizaje," posiblemente distintos, de ambos se muestren como actividades temporales; discursivas, obligatoriamente, en el caso del lector.

Es probable que el viajero, el caminante, sea el protagonista poemático más habitual en la poesía llena de figuras e historias humanas de Frost. Como demuestra el estudio de Roger Gilbert, Walks in the World, al dedicarle el primero de sus capítulos, Frost pertenece a una larga tradición en la poesía norteamericana que explora "the posible relations between poem and walk" (48); entre la forma y el contenido del poema como exploración temática e ideológica y la descripción literal de un camino y de un caminante.

Aunque situados en escenarios y situaciones mucho menos realistas, también se

encuentran paseantes y sendas en los primeros libros de Juan Ramón. Anécdotas que desaparecen en un segundo estadio de su primera etapa para dar paso, en un tipo de poesía descriptiva, a la presencia de un personaje que contempla la naturaleza. En la etapa definitiva que abre Diario de un poeta reciencasado, suprimidos esos elementos narrativos y descriptivos, los desplazamientos horizontales se vuelven figuras y formas verticales. Imágenes simbólicas, conceptuales y abstractas, que tienden a suprimir cualquier rastro de movimiento y tiempo que las ascensiones pudiesen traer consigo.

Por otro lado, todas estas distintas variantes de movimientos, líneas, y figuras, de relatos de itinerarios de lenguaje realista en Frost, de paseos vagos y cuasi irreales y de formas simbólicas que agotan toda señal de movimiento en Juan Ramón, aluden a intentos y declaraciones de trascendencia. Evocan un contenido que plantea, tantea, desestabiliza, o afirma la posibilidad o la necesidad de trascender. A este respecto, cada cual, asociado como estará, bien al modo alegórico o bien al simbólico, evocará dicho contenido de una manera distinta. Lo cual vendría a demostrar que las características de uno y otro: narratividad frente a su ausencia, discursividad frente a brevedad, temporalidad frente a intemporalidad, inciden en la actitud ante lo trascendente; deciden, como quería Juan Ramón, una poesía "metafísica," la de él mismo, y otra "filosófica," discursiva y suspicaz ante la trascendencia, muy parecida a la de los "poetas que filosofan," Frost entre ellos," que describe John Hollander.

II. ASPECTOS TEMPORALES, DISCURSIVOS Y HERMENÉUTICOS DE LA ALEGORÍA Y DEL SÍMBOLO.

1. La sucesión frente a la instantaneidad.

Todo aquel que haya tratado de profundizar en el concepto de alegoría reconocerá la razón que asiste a Northrop Frye cuando, en su libro Anatomy of Criticism, advierte de su vaguedad e imprecisión. Los más diversos fenómenos literarios merecen el mismo calificativo de alegórico: "This dictinction is valid enough in itself, but it has deposited a large terminal moraine of confusion in modern criticism, largely because the term allegory is very loosely employed for a great variety of literary phenomena" (90). Frente a esta situación, cualquier intento, pues, de definir la alegoría de una manera clara e inequívoca parece una empresa estéril y abocada al fracaso.²⁵

Al comparar las distintas definiciones sólo un rasgo parece mantenerse constante: su carácter de género narrativo. La alegoría, según las fuentes más dispares, siempre supone una narración, el despliegue de acciones y actantes.²⁶ Así lo señalan los diccionarios de poética y retórica como el de Henri Morier quien recurre

²⁵ La confusión conceptual y también, por tanto, terminológica a la que se refiere Frye queda ilustrada perfectamente por el estudio de Angus Fletcher, Allegory: The Theory of a Symbolic Mode. Amparándose en el significado más primario y básico de alegoría, "saying one thing in order to mean something beyond that one thing" (4), Fletcher encuentra rastros del "modo de expresión alegórica" en las más diversas expresiones y formas literarias: desde los romances picarescos o de caballería hasta el poema de Allen Ginsberg, "Howl," pasando por "pastorals of all sorts," "apocalyptic visions," "imaginary voyages," "detective stories," etc. (véase págs. 3-4). No es probable Frye tuviese en mente el uso, que provoca aún más desconcierto, del término alegoría en la crítica postestructuralista para designar la conversión de cualquier texto literario en una reflexión sobre su propio lenguaje. Así Jonathan Culler, al explicar los conflictos dentro del lenguaje literario destacados por la crítica deconstruccionista, alude a la teoría de que los textos "demonstrate allegorically the inadequacy of possible interpretative moves" (On Deconstruction 214). Lo que ha llevado a distinguir a algunos críticos entre "allegory" y "allegoresis." (Véase el artículo de Maureen Quilligan, "Allegory, Allegoresis, and the Deallegorization of Language").

²⁶ Una relación que perdura desde los orígenes del género, según John McQueen en Allegory: "From the beginning, however, allegory has been closely associated with narrative" (1).

al término "narration," un "encadenamiento de actos," para identificarla: "L'allégorie est un récit de caractère symbolique ou allusif. En tant que narration, elle est un enchainement d'actes" (65). O críticos literarios como J. Hillis Miller, quien nos recuerda la frontera que separa en el texto alegórico, como en la parábola, el sentido literal del figurado, la "historia realista" del primero de su "significado moral o espiritual": "As in parable, so in allegory, as a linguistic procedure used at any time or place, one shifting bar is the dividing line between the realistic story and the spiritual or moral meaning" (358).

Ningún otro aspecto, pues, parece ser tan definitorio e inherente a la alegoría como su tendencia a narrar, a presentar acciones y agentes.²⁷ No es extraño, por tanto, que sus estudiosos lo elijan para contraponerla a su mayor oponente y antagonista desde el periodo romántico, el símbolo. Según Gay Clifford, mientras este último no presupone la presencia de ningún tipo de elemento narrativo, resultaría imposible definir la alegoría sin mencionar su innegable naturaleza narrativa. La alegoría necesita la narración para ser lo que es: "But symbolism is still fundamentally different from allegory which is distinguished by its reliance on structured narrative. It would be ridiculous to say that symbolism is impossible without narrative: of allegory it would be untrue" (14).

Clifford considera que esta dependencia de la alegoría con lo narrativo está ligada a su preocupación por expresar movimiento y cambio.²⁸ La atención en la alegoría se centra en las diversas relaciones entre los elementos "imaginativos" e

²⁷ Fletcher: "The poet makes what Spenser called 'a pleasing analysis of all,' and in the course of this analysis an action unfolds, with agents to carry it" (26).

²⁸ Afirma Clifford: "Allegory seeks to express movement and process as well as structures and is therefore essentially a narrative mode" (7).

"intelectuales" que se suceden en el curso de la acción, y en las modificaciones que dichas relaciones generan. La alegoría subraya el progreso de esas interacciones, el proceso que las va configurando de principio a fin:

In allegory the concern is always with process, with the way in which elements of an imaginative and intellectual system interact, and with the effects of this system or structure on and within individuals. To express change and process allegorical action often takes the form of a journey, a quest, a pursuit. This becomes the metaphor by which a process of learning for both protagonists and readers is expressed. In their course of their adventures the heroes of allegory discovers which ideas are worth pursuing (11).

La frecuencia de narraciones de viajes y búsqueda en su nivel "imaginativo" facilita el carácter procesal de su significado, el progreso interactivo de sus elementos intelectuales. El elemento narrativo de la alegoría presupone una acción inacabada y en progreso tanto en el nivel literal como en el figurado. Al igual que sus propios héroes, tramas y lectores, según Clifford, la alegoría se mantiene indecisa sobre su propio pensamiento o significado hasta su mismo final. El comienzo no anticipa el final sino la puesta en marcha de un proceso que no se sabe bien cómo concluirá.

Los símbolos representan lo opuesto a este interés alegórico por el progreso y el cambio. Mientras que a la alegoría es posible calificarla de dinámica, arraigada como está en el movimiento y en la narratividad, tanto la debilidad como la fortaleza del símbolo, observa Clifford, residen en su carácter estático: "The strength but also

the limitation of symbols is that they tend to be static." (11) No hay indicación ni rastro de proceso o de movimiento en los símbolos. Carecen, por tanto, de la secuencialidad ocasionada en la alegoría por las interrelaciones entre los sucesivos elementos que la constituyen. Si en la narratividad que caracteriza a la alegoría hay enlazamiento y concatenación de elementos, el símbolo tiende a aislar y a separar. Muestra su alejamiento de la narración favoreciendo la "fragmentación y la disolución": "The symbolic mode brings about fragmentation and dissolution." (12)

Umberto Eco en su estudio Semiotics and the Philosophy of Language también destaca este conflicto irresoluble del símbolo con la narración. El exceso de significación que porta el símbolo hace que su irrupción insospechada en un texto narrativo trastorne e interrumpa su transcurso normal. El intérprete o lector advierte la presencia de un elemento nuevo de una gran carga semántica, "a surplus of signification," que "no debería estar allí."²⁹ Así ocurriría, por ejemplo, en una novela de Gerard de Nerval en la que la acción se retrasa por la digresión del narrador acerca de un reloj. El valor narrativo del pasaje es nulo y enseguida nos damos cuentas que está allí por poseer un significado especial: "What is the narrative function of this description? None... The presence of that clock sounds strange and strangely delays the action. Thus the clock must be there to mean something else" (160).

En esta ausencia de una función narrativa difiere, explica Eco, el símbolo de la alegoría. Si la segunda se distingue por ser un texto narrativo de cierta extensión, el símbolo se caracteriza por su capacidad para perturbar el orden y el desarrollo de

²⁹ Clifford asegura, a este respecto, que el autor alegórico puede incluir símbolos en su narración. Pero de tal suerte que los significados que denoten o sugieran cooperen y no entren en conflicto con el propósito y naturaleza procesal del texto: "Ultimately, the meanings must refer back to the overall purpose and certainly not conflict with it"(12).

una narración:

The further difference between symbol and allegory stands in this: that the allegory is more insisted upon than the symbol and, furthermore, that the allegory is a piece of extended narrativity, whereas usually the symbol is the sudden apparition of something that disturbs the course of a previous narration (161).

Coincide, pues, Eco con Clifford en subrayar el carácter estático del símbolo, su poder para fragmentar e interrumpir la secuencia que forma la narración. No es sólo que no contenga ningún valor narrativo que le posibilite construir un discurso de ese tipo, sino que además su presencia tiene la facultad de alterar cualquier narración en marcha.

Un comportamiento muy parecido al que Frye descubre en el símbolo que él denomina "heráldico;" el tipo de "imagen emblemática," aclara Frye, que habitualmente nos viene a la mente "when we think of the word 'symbol' in modern literature" (92). Este símbolo moderno mantiene una relación "irónica y paradójica" con lo narrativo. Como "unidad de significado" detiene la narración," como "unidad narrativa" complica o embrolla el significado. Queda claro que, cumpliendo una u otra función, y en ambos casos por el "surplus de significación" que trae consigo, impide o entorpece el desenvolvimiento de lo narrativo: "In contrast to the allegorical symbols of Spenser, for instance, the heraldic emblematic image is in a paradoxical and ironic relation to both narrative and meaning. As a unit of meaning it arrests the narrative; as a unit of narrative, it perplexes the meaning" (92).

Es indudable que la narratividad comporta necesariamente la noción de tiempo.

Cualquier discurso narrativo presenta una organización u orden de índole temporal. Lo cual conduce a afirmar que en la distinción entre alegoría y símbolo existe una componente temporal. Algo que es fácil de apreciar en las explicaciones de Eco y de Clifford. Los términos proceso y progreso empleados por Clifford al describir el modo de actuación de la alegoría se inscriben en el concepto de temporalidad. Ambos carecen de sentido salvo asociados a la duración y al devenir. Por contra, el estatismo del símbolo, su entorpecimiento o detención del movimiento narrativo de la alegoría, delataría su carácter intemporal. El concepto de movimiento, como apunta Ferrater Mora en su Diccionario de filosofía, ha estado desde siempre ligado a la descripción del tiempo. Lo espacial ha servido para medir lo temporal, y al revés.³⁰ Ser estático, no ser dinámico, implica, por tanto, la ausencia de duración y de tiempo.

En relación con esto, conviene poner de relieve la mención en la cita anterior de Eco al modo "repentino" de surgir, de presentarse del símbolo; aparece inmediatamente y sin aviso previo. Tanto en lo que respecta a su creación o configuración como a su interpretación, no parece requerir ese proceso de interacciones, necesariamente temporal, en el que la alegoría configura y modela, momento a momento, paso a paso, su sistema "imaginativo" e "intelectual," su significado literal y su significado lógico. El símbolo muestra su sentido o sentidos, plenos y acabados, en un instante, es decir, en un punto sin duración. El símbolo surge súbitamente sin el antes y el después de lo temporal. Mientras el proceso alegórico de la creación, de la composición y de la interpretación se asocia al concepto de temporalidad, la significación y comprensión del símbolo se liga al concepto de

³⁰ Ferrater Mora: "Los conceptos de tiempo y movimiento están vinculados entre sí tan estrechamente que son interdefinibles: medimos el tiempo por el movimiento, pero también el movimiento por el tiempo" (351).

instantaneidad.

La relevancia del concepto de tiempo en la oposición entre el símbolo y la alegoría no es una aportación contemporánea. Aparece ya, de forma más o menos velada, en algunos teóricos del Romanticismo; el periodo en el que se inicia el interés, esencial a su estética,³¹ por desvincular ambas formas. Según comenta Tzvetan Todorov en Teorías del símbolo, fueron dos estudiosos alemanes, pertenecientes a una segunda ola del Romanticismo alemán, Friedrich Creuzer y K. W. F. Solger, los que más abiertamente recurren a la categoría de tiempo para separar a la alegoría del símbolo.

Creuzer, en la introducción a su libro Simbólica y Mitología de 1810, apunta a la naturaleza instantánea del símbolo como el rasgo fundamental que lo distingue de la alegoría. Mientras la alegoría, de modo parecido a lo que señalaba Clifford, refleja la progresión del pensamiento, su gestación en una serie de momentos, el símbolo descarga su sentido pleno y acabado como un rayo su luz, de manera súbita y fulminante:

La diferencia entre ambas formas debe situarse en lo instantáneo, rasgo ausente en la alegoría. Una idea se abre en el símbolo en un momento y por completo, y llega a todas las fuerzas de nuestra alma. Es un rayo que cae directamente desde el fondo oscuro del ser y del pensar hacia

³¹ A juicio de Tzvetan Todorov, es el intento de desmarcarlo de la alegoría lo que permite a los escritores románticos perfilar y delimitar un concepto, el de símbolo, que "condensa" su estética: "En ninguna otra parte el sentido de 'símbolo' aparece de manera tan clara como en la oposición entre símbolo y alegoría, oposición inventada por los románticos y que les permite oponerse a todo cuanto no sea ellos" (279-80). En relación con las teorías románticas del símbolo y la alegoría, véanse fundamentalmente los análisis de Todorov, págs. 279-309, y de Hazard Adams, págs. 46-82. También, aunque de menor alcance, resultan instructivas las consideraciones de Angus Fletcher, págs. 13-20, acerca de esta disputa que ensalzó al símbolo y minusvaloró a la alegoría.

nuestra mirada y que atraviesa nuestra naturaleza íntegra. La alegoría nos hace respetar y seguir la marcha del pensamiento oculto en la imagen. En un caso, la totalidad instantánea; en el otro, la progresión en una serie de momentos (cit. en Todorov 303).

Acierta Todorov cuando observa que esta distinción de Creuzer entre la sucesividad de la alegoría y la simultaneidad, en su acepción de carencia de tiempo y movimiento, del símbolo, atiende a la recepción de ambas, a la reacción que exigen del lector; "conciérne indudablemente a la actividad psíquica de la comprensión y la interpretación" (303). La idea que alberga el rayo sobreviene, empleando imágenes espaciales, en un punto que borra cualquier desarrollo temporal. La idea o el contenido que el símbolo comunica no precisa un desarrollo temporal para, por un lado, definirse y moldearse y, por otro, para mostrarse en su forma acabada y completa ante el lector, o dicho de otro modo, para que éste logre atraparla y concebirla en su plenitud. No hay pasos ni esfuerzos previos a la percepción plena del sentido que transmite.

Aunque es verdad que en su descripción, como afirma Todorov, no hay una indicación clara por parte de Creuzer de que la duración esté en "el significante lingüístico," es claro que "la totalidad instantánea" del símbolo, contrapuesta a "la progresión en una serie de momentos de la alegoría," sugiere de manera clara una expresión breve. La impresión temporal de ésta, su pensamiento sucesivo no puede sino transmitirse a través de la linealidad y secuencialidad del lenguaje. Su suspensión del pensamiento se sustentaría en ese tipo de tramas, de discursos narrativos, de las que nos hablaba Clifford, en las que se procesa la verdad alegórica. Por el contrario, al

"surplus" de significación plena del símbolo, estático y alérgico al movimiento, le correspondería una forma abreviada tan ágil y fulminante como la idea simbolizada. Pareciera que existiese en el símbolo una coincidencia irrenunciable entre la captación de la idea, tanto en la creación como en la comprensión, y su expresión por el lenguaje.

Este proceder del símbolo le vincula, de manera clara, al pensamiento intuitivo. La forma de pensar y conocer de la intuición se distingue de otras formas de conocimiento, principalmente del de la razón, y entre otros rasgos, por ser inmediata y directa.³² La rapidez en la aprehensión de la idea descansa en la eliminación de mecanismos de apoyo indirectos. El conocimiento intuitivo, como visión o revelación, no precisa de elementos que medien en sus percepciones; prescinde de la secuencia temporal de especulaciones, inferencias o deducciones de la razón. Al igual que el símbolo, por tanto, su pensamiento se abre en "un momento y por completo." Al prescindir de elementos mediadores, de movimientos previos a la llegada a la idea, la intuición también es, como aquel, instantánea, tan veloz y súbita como la caída de un rayo.

Es relevante por lo que respecta a este punto la distinción entre concepto e idea en el análisis de Goethe del conflicto entre alegoría y símbolo. Según la comenta Todorov, quien no considera el elemento de duración que rige en ella, el concepto, propio de la alegoría, sería, para el escritor alemán, algo conseguido por medio de la razón, por esta forma de conocimiento mediata, indirecta y, por ende, temporal y discursiva. La idea, en cambio, es resultado del pensamiento sin elementos mediadores

³² Véase la explicación del concepto de intuición que Ferrater Mora ofrece en su diccionario, págs. 205-7. Más adelante nos detendremos a examinar en mayor profundidad estos caracteres de la intuición.

de la intuición: "Ante todo, la abstracción no es la misma en uno y otro caso: al **concepto**, que pertenece estrictamente a la razón, en la alegoría, se opone la **idea** en el símbolo, cuyas resonancias kantianas la atraen en el sentido de una aprehensión global e 'intuitiva'" (288). "La diferencia," añade Todorov, "ya no está en la manera de tratar, sino en el objeto tratado" (288). A nuestro entender, sin embargo, la diferencia en el objeto también conlleva un tratamiento diverso. La "aprehensión global" e "intuitiva" del símbolo se asemeja en mucho a la "totalidad instantánea" que le atribuye Creuzer. En ambos casos, por oposición al procedimiento alegórico extendido en los momentos sucesivos de un proceso, el sentido del símbolo se concibe como algo que se abre y se percibe pleno y conclusivo. Lo cual vuelve a sugerir su instantaneidad e intemporalidad.

F. W. F. Solger, por su parte, aprecia en ambas formas rasgos de actividad y de devenir. Pero mientras en la alegoría persiste la actividad, en el símbolo, situado en una especie de estadio más avanzado, ésta ha concluido. Mientras que en el símbolo sólo se intuyen las huellas del proceso que lo dió forma completa, en la alegoría aún asistimos a una febril elaboración. La alegoría permanece, casi se sugiere que de manera indefinida, inmersa de lleno en una etapa ya superada por el símbolo:

La alegoría contiene lo mismo que el símbolo; sólo que en ella aprehendemos mejor el modo de obrar de la imagen, ya cumplido en el símbolo (...). Cuando consideramos el símbolo desde el punto de vista de la actividad, reconocemos en él sobre todo: 1. toda la acción como agotada en él y, por ende, como siendo ella misma objeto o materia en la cual, sin embargo, aún se percibe como acción; es el símbolo en

sentido estricto. 2. Lo bello como materia aprehendida todavía en la actividad, como un momento de la actividad que aún está unida a ambas partes: es la alegoría (cit. en Todorov 307).

Las palabras de Solger no son todo lo claras que cabría desear. De cualquier modo, su descripción de la actividad que gobierna la alegoría se asemeja al concepto de progreso al que aludía Creuzer. En ambos casos, se advierte una dimensión temporal inapreciable en su antagonista, el símbolo. La "acción agotada" de éste sugiere la ausencia de cualquier componente de temporalidad, por más que se puedan rastrear en él las señales o los restos de una actividad anterior.

Quizá, sin embargo, su concepto de actividad apunte una sugerencia de acción persistente y sin dirección específica inexistente en el concepto de progreso de Creuzer. En éste, la imagen dominante es la de un movimiento sostenido y progresivo. El pensamiento alegórico se perfila y afianza con cada nuevo paso. Solger, en cambio, prefiere hacer hincapié en las conflagraciones e interacciones que ocurren en cada uno de esos momentos. Su descripción es menos, por así decir, teleológica, en tanto que se despreocupa del fin al que conduce el desarrollo de la acción. En este sentido, incluso parece dar a entender que el proceso en el que reside la alegoría nunca se cierra. Si en Creuzer el proceso descrito aparece como el conjunto de etapas previas a la conclusión, la definición de Solger evoca un movimiento perpetuo y sin desenlace. Su concepto de actividad, por este énfasis en la acción pura y no como movimiento hacia un fin, sugiere que el pensamiento que la alegoría intenta comunicar se queda siempre a cierta distancia de su plenitud; nunca llega a realizarse por completo.

Unos posibles valores del concepto de actividad que, de ser ciertos,

enlazarían con algunos pronunciamientos contemporáneos, de los que hablaremos más adelante, acerca de la elusividad y conflictividad del lenguaje y del significado del modo alegórico. La alegoría no mostraría tanto la articulación coherente de un pensamiento como la imposibilidad de alcanzarlo, debido fundamentalmente a las múltiples y complejas interrelaciones que sus elementos verbales y lógicos establecen. Se hace hincapié, pues, en una actividad incesante y, así pues, paralizante en tanto que no se avanza de un modo claro y consistente hacia un significado pleno y estable.

Merece destacarse también el hecho de que en Solger el símbolo proceda de la consumación de una actividad previa. Una clausura del movimiento que sólo puede representar el logro de lo que se pretendía. El símbolo se presentaría como el resultado feliz y afortunado de un proceso anterior; como, por tanto, la aprehensión de una idea plena de sentido, perfecta y acabada.

En consecuencia, se constituiría en el lenguaje capaz de expresar las ideas o los pensamientos más esenciales, aquellos más enraizados en nociones de totalidad y fusión. Superador de las relaciones e interacciones que conducen a la idea, el símbolo conllevaría la plenitud de sentido necesaria para manifestar pensamientos de unidad y perfección que, como él, eliminan tiempo y proceso. Pensamientos que se sitúan como él en el resultado, al término de todo movimiento o progreso. Consideraba Hegel, a este respecto, según explica M. H. Abrams, que lo absoluto, principio de verdad y valor, ha de entenderse como resultado; sólo se concibe como fin de una actividad previa. Lo que deja fuera del devenir y del proceso cualquier pensamiento verdadero: "The absolute which is the criterion-principle of philosophic truth and value is to be found not at the beginning but at the end of the developmental process: 'the absolute is to be comprehended essentially as result'" (187). Fin y resultado de este

"developmental process," lo absoluto y, por ende, lo verdadero, significa la consecución de una unidad indiferenciada "that includes all diversity;" en él han desaparecido las diferencias que provocan las interrelaciones de cualquier proceso de desarrollo. El símbolo, también como resultado y consumación de un progreso anterior, participaría de o propiciaría parecidos pensamientos de plenitud y totalidad.

2. La linealidad y la simultaneidad del lenguaje. Consecuencias en el pensamiento y en la interpretación.

Resulta claro, por lo visto hasta ahora, que tanto el carácter procesal y sucesivo de la alegoría como el instantáneo y "fragmentario" del símbolo se hallan inscritos en el lenguaje. De la expresión verbal dependerá que percibamos la actividad de la alegoría o su agotamiento en el símbolo; la progresión del pensamiento en la alegoría o su aparición fulminante y completa en el símbolo. Es fácil, en relación con estas oposiciones, deducir que una distinción fundamental entre el lenguaje alegórico y el simbólico se establece en relación con su extensión discursiva.

El proceso inacabado, la serie de momentos sucesivos que, según Creuzer, Solger o Clifford, contiene la alegoría demanda una cierta prolongación verbal. Precisa una secuencia oracional suficiente, un enlazamiento sintáctico que ocupe un cierto espacio y tiempo.³³ A este respecto, ya nos hemos referido a la sujeción de la alegoría a lo narrativo. La narración alegórica, el "trozo de narratividad extendida" en el que, según Eco, consiste, procura el espacio lingüístico necesario para que se produzca esa sensación de actividad o de proceso; para que sucedan las interrelaciones entre los diversos elementos que, progresivamente, dan forma a la idea. En su influyente ensayo, "The Rhetoric of Temporality," del volumen Blindness and Insight, Paul de Man señala, como estructura fundamental de la alegoría, su proclividad a un lenguaje narrativo que se despliega sobre una línea imaginaria. Una imagen espacial, "visual" probablemente diría Riffaterre, que describe una clara dimensión temporal:

³³ Para Michael Riffaterre en Semiotics of Poetry, la tendencia a la discursividad distingue a la alegoría de los tropos. A diferencia de éstos, resueltos en una "frase breve," la alegoría es a "visual form of expansion" que engloba "oraciones complejas": "Allegory is indeed a 'visual' form of expansion. Whereas tropes in general are limited to the short phrase, allegory encompasses complex sentences" (175).

"The fundamental structure of allegory reappears here in the tendency of the language toward narrative, the spreading out along the axis of an imaginary line in order to give duration to what is, in fact, simultaneous within the subject" (225). Esta línea verbal, espacial y temporal al mismo tiempo, ("la línea imaginaria," dice la cita, "presta duración"), es la que posibilita que la alegoría albergue un proceso. Concede el tiempo (y el espacio) necesarios para que se aprecie la progresión de su "imagen."

Por el contrario, el elemento de instantaneidad del símbolo se corresponderá con una expresión verbal breve. Su idea no se presentaría fraccionada a lo largo del tiempo sino completa en un instante sin duración. Sería el resultado acabado en el mismo momento en el que apareciese. Mientras que el pensamiento alegórico es sucesivo, avanza parejo a la marcha de la "imagen," de su primer sentido literal y, por tanto, precisa un desarrollo secuencial del lenguaje, la idea que porta el símbolo es simultánea a su expresión. Y, así pues, el lenguaje no puede dilatarse en el tiempo. Ha de adaptarse, necesariamente, a la idea para crear ese efecto de instantaneidad y plenitud semántica.³⁴

Esta combinación simultánea de idea y expresión en el símbolo es el motivo principal de su elogio y aprecio por los escritores románticos. El símbolo les permitía salvar la distancia entre significado y significante. Se constituía en un signo especial que ya no era ni arbitrario ni inmotivado; en el que combinaban de modo natural la palabra y la idea que designaba. Ambos eran copresentes, simultáneos en el símbolo. De este modo evitaban el principio de anterioridad que atenaza al lenguaje ordinario,

³⁴ Una de las razones dadas por Todorov para ensalzar la originalidad de Creuzer al insistir en el carácter instantáneo del símbolo es la "fusión entre simbolizante y simbolizado": "La instantaneidad del símbolo está ligada al énfasis puesto en el proceso de producción, a la fusión entre simbolizante y simbolizado, a la incapacidad de analizar por la razón y decir de otra forma lo simbolizado" (304).

según el cual, el significante, por su carácter arbitrario e inmotivado, designa una idea, una realidad ausente. Una realidad que no es simultánea a él sino anterior. Los teóricos románticos se rebelan, como observa Murray Krieger en un ensayo que resume los principales argumentos de la tradición simbolista,³⁵ contra el "maldito principio de anterioridad" que esclaviza tanto al pensamiento como al lenguaje.³⁶ Tratan de eliminar la brecha temporal que se abre, a su juicio, en el lenguaje no poético entre las palabras y sus significados. El símbolo sería entonces la prueba de que el lenguaje poético puede lograr el milagro de la copresencia de significado y significante. La palabra dejaría así de ser un signo vacío que manifiesta la ausencia de un contenido anterior y lejano a él y adquiriría, por el contrario, una plenitud de significado: "Where the incapacity of normal language to reach beyond belatedness was recognized, poetry could be given special powers to leap across the breach between word and meaning, achieving an identity between them and thereby establishing a presence and a fullness in the word" (4).

Así, por ejemplo, lo entendía S.T. Coleridge para quien el símbolo participa del pensamiento que expresa. Según escribe en The Stateman's Manual, el símbolo "always partakes of the reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that unity, of which it is representative" (cit. en Adams 30) El simbolizante no mantiene una unión convencional sino orgánica con

³⁵ Conviene aclarar, como también lo hace Krieger, que aquí no nos referimos al movimiento literario de tal nombre, sino al pensamiento poético que, desde el Romanticismo, ha privilegiado al símbolo.

³⁶ Krieger no es quien acuña la expresión. También la emplea Paul de Man en "The Rhetoric of Temporality." El ensayo de Krieger es, en parte, una respuesta a la posición más intransigente de de Man contra la mistificación romántica del símbolo. Aun reconociendo que las acusaciones de de Man resultan muy válidas para rebajar las pretensiones demasiado totalizadoras del símbolo, Krieger admite que éste sea el instrumento de cierta imposición de orden en la realidad por parte del poeta.

lo simbolizado. No está, así pues, vacío; no nombra una ausencia, algo exterior y anterior a él. El símbolo fusiona al significante y al significado puesto que el primero ya contiene dentro de sí esa idea a la que designa.

El principio de anterioridad inherente en el lenguaje no sólo rige la relación entre palabra y significado. También regula, continúa explicando Krieger, las relaciones entre los signos que componen los enunciados de todo encadenamiento discursivo. Los signos de un texto remiten inevitablemente a otros que les preceden: "It is this cursed principle of anteriority that governs the chain that links events to one another, that links events to the language that seeks to represent them, and that links the elements of that language to one another" (4). Las palabras están, así pues, enclavadas en la secuencialidad y linealidad del lenguaje. Algo que daña, al igual que la brecha entre significante y significado, la plenitud de sentido que los favorecedores del símbolo quieren conceder al signo. Si, en el primer caso, dicha plenitud peligra puesto que la idea se encuentra fuera de la palabra, en el segundo, se deteriora porque ha de completarse con otros signos de la cadena que también son exteriores a él. El signo se convierte en un elemento más de un conjunto que le resta independencia y poder de significación.

Este rechazo de la anterioridad del lenguaje en estas dos vertientes, entre significante y significado y entre los signos entre sí en la cadena sintáctica, aclara la tendencia de la estética simbolista a la brevedad, a lo no discursivo. De un lado, el poder otorgado a la palabra de participar de su idea, de simultaneizar simbolizado y simbolizante, suprime duración y texto. Esta fusión, si atendemos a lo dicho por Solger y Creuzer, implica la capacidad de la palabra para existir por sí sola, sin discurso. Porque la idea está acabada y completa en él, el símbolo puede prescindir

de elementos que posiblemente sustentasen un texto alegórico.

De otro lado, está el temor a las relaciones que se establecen entre los signos de un enunciado. En el marco lineal y secuencial del discurso, el símbolo parece perder su capacidad para, en palabras de Krieger, "generar y llenarse a sí mismo con su propio significado." Al insertarse dentro de un conjunto que le obliga a relacionarse con otros elementos, no sólo pierde autonomía sino que se debilita esa capacidad. Este debilitamiento procede, primordialmente, de los conflictos que surgen al relacionarse los signos entre sí. El intento "monista" que representa el símbolo, se difumina, según asegura Krieger, entre "las paredes del discurso diferencial." En la secuencialidad del lenguaje, el símbolo no se basta a sí mismo sino que, forzosamente, por ese principio de anterioridad que lo vincula al resto del texto, ha de convivir con las diferencias que surgen en sus relaciones con los otros signos. Unas diferencias que, por supuesto, lo minan. Es por ello que, más que en ninguna otra poética, en la tradición simbolista, la poesía se afane en desligarse de cualquier aspecto que la asemeje a la prosa; identificada ésta con todo aquello que favorezca lo discursivo, sea narrativo o discursivo:

On the other side, the symbolists, who seek in poetry the power of monistic breakthrough beyond the power of differential discourse, try - however hedged in by their own discursive limits - to define a poetic symbol as a signifier that generates and fills itself with its own signified. The magic of poetry, for them, must begin only where prose leaves off, (7)

La alegoría, su contraria, se situaría dentro de lo discursivo, de lo prosístico, puertas afuera, pues, de esa "magia de la poesía." La alegoría asume el principio de anterioridad del lenguaje no poético. Los signos alegóricos se ajustan a la sucesividad y linealidad que condiciona el comportamiento del lenguaje. De una parte, refrenda la naturaleza inmotivada y convencional de la vinculación entre significante y significado. Si el símbolo representa el mito de la copresencia, de la fusión entre simbolizante y simbolizado, la alegoría sólo ofrece la "realidad de una ausencia," la separación entre palabra y significado. El signo alegórico no participa de lo que representa ni se funde con él. Apunta a una realidad más plena, afirma Krieger, que es anterior y exterior a él: "Any attempt at a poetic representation that would accord with this notion of language, clearly had to stop at allegory, the modest device that permitted no pretension on the part of the signifier to exceed its self-abnegating function of pointing to an earlier and fuller reality outside itself" (4).

De pretensiones modestas, la alegoría tampoco rescataría al lenguaje de las relaciones de anterioridad que se establecen entre los componentes de la cadena discursiva. Muy al contrario, su atadura a la narratividad hace que éstas sobresalgan aún más. Así coinciden en subrayarlo los estudiosos que se han propuesto investigar el funcionamiento del lenguaje alegórico. Para Paul de Man, en el ensayo ya citado, "The Rhetoric of Temporality," lo central a la alegoría no es tanto la relación entre los signos y su significado; entre, en este contexto, los signos y los dos niveles de sentido, el literal y el figurado, sino las relaciones entre ellos mismos. Relaciones que están favorecidas por el respeto de lo alegórico a la temporalidad que define al lenguaje: "In the world of allegory, time is the originary constitutive category. We have instead, a relationship between signs in which the reference to their respective meanings has

become of secondary importance" (207).

Aunque sus enfoques, análisis y conclusiones divergan en buena medida, Maureen Quilligan también realza, como de Man, el papel del lenguaje en los textos alegóricos en su libro The Language of Allegory. Su estudio destaca el funcionamiento horizontal de la alegoría; la centralidad en ella de las relaciones horizontales entre las palabras. La naturaleza secuencial del significado alegórico provoca que el lector, en lugar de empeñar su esfuerzo en establecer relaciones verticales entre la historia del nivel literal y su sentido figurado, se mantenga en la línea horizontal del lenguaje del primero: "It would be more precise to say therefore that allegory works horizontally, rather than vertically, so that the meaning accretes serially, interconnecting and criss-crossing the verbal surface long before one can accurately speak of moving to another level "beyond" the literal (28).

La constatación del desarrollo serial, consecutivo y progresivo del significado alegórico no es ninguna novedad. Está ya presente en las descripciones reseñadas de los teóricos alemanes o de Guy Clifford. Todos ellos inciden en el proceso secuencial del pensamiento, concepto o idea que quiere comunicar el texto alegórico.³⁷ La novedad del análisis de Quilligan radica en la insistencia en el lenguaje como el verdadero portador o causante de este movimiento horizontal de la significación alegórica. Los elementos que provocan el seguimiento horizontal de la alegoría son las palabras de la "superficie verbal." Las palabras por sí mismas y las vinculaciones entre ellas son las causantes de que el interés del lector, al leer un texto alegórico, se

³⁷ Este hincapié de lo alegórico en lo horizontal y progresivo lo apuntala Holly Wallace Boucher al sugerir, en su ensayo "Metonymy in Typology and Allegory," el carácter metonímico antes que metafórico de la alegoría. Ésta se funda en relaciones de contigüidad y no en relaciones de sustitución, en conexiones horizontales y no verticales. Así, concluye Boucher, la clave de La divina comedia "consists of metonymic relationships" (132).

centre en el sentido literal. En un momento dado, dice Quilligan, el lector se da cuenta del papel esencial del lenguaje en la producción de sentido, tanto del sentido literal como del sentido profundo. Lo cual hace que lea atendiendo a las palabras y a sus interacciones; que lea horizontalmente no ya lo literal, la serie de acciones de la historia, sino lo que Quilligan denomina lo "letteral," el lenguaje en el que están descritas:

The result is that the reader will become conscious of the significance of these words - of the very process by which they do in fact signify, signifying not only the action but the meaning of the action. To read literally in the **literal** sense of the word is to read with an eye on the magic truth inherent in the words themselves, which also happen to be capable of communicating the story (68).

El lector presta una especial atención a lo "letteral" porque reconoce la intervención decisiva del lenguaje en la configuración de los dos sentidos del texto. Entiende que más que en la correcta interpretación o traducción vertical de las acciones de la historia, la llave que abra el significado último se halla en las palabras. En ellas reside la clave que descifra el texto alegórico: "The key to the story's meaning lies in the text's language - its most literal aspect - not in a translation of the story's events to a different (metaphorical) set of terms" (68)

A juicio de Quilligan, el rasgo fundamental de este lenguaje horizontal y privilegiado de la alegoría es su tendencia a explotar la polisemia de las palabras. La alegoría, como género literario particular, es proclive a los juegos de palabras, a las

connotaciones y ecos polisémicos que se van generando entre ellas a lo largo del desarrollo horizontal de la narración. Así pues, los juegos de palabras de The Fairie Queen no han de entenderse como un recurso individual de su autor, Edmund Spenser, sino como un rasgo inherente al género en el que se inscribe su obra: "Yet the habit of cosmically extended verbal echoing is not Spenser's but allegory's. ..., he uses wordplay not because he had a personal, original taste for it, but because the disposition to generate narrative structure out of wordplay is inherent in the genre to which The Fairie Queen belongs"(42). Al igual, por tanto, que sostenía Paul de Man, los juegos de palabras, los ecos entre las palabras se establecen gracias a la extensión lineal que la narración procura. Existe una conexión esencial entre el juegos de palabras y la estructura narrativa, como apunta en la cita anterior: la estructura narrativa, dice, se genera a través de los juegos de palabras. Lo cual también permite afirmar que el juego de palabras depende de la existencia de esa estructura narrativa.

Como cabe presumir, esta tendencia de la alegoría a la polisemia y, en general, esta preponderancia en ella de las relaciones horizontales entre las palabras, complica y oscurece su lenguaje. El lector debe estar preparado para enfrentarse a un texto de comprensión exigente y difícil, siendo uno de los factores principales de esta complejidad, el lenguaje intrincado y elusivo. A fin de articular un significado coherente, asegura Quilligan, el lector ha de "fijarse en las complicaciones tortuosas del texto":

All his intellectual efforts at constructing a coherent meaning for the text, faithfully following its exfoliations that never proceed by a neat series of cause and effect, attending to the text tortuous verbal complexities at

the same time that he must keep the actions of the characters in view for whatever helps to understanding they might offer (277).

Es precisamente esta complejidad y tortuosidad verbal la que hace que Quilligan defina la alegoría como un género esencialmente hermenéutico. En último término, señala, el principal protagonista de cualquier alegoría es su lector. De manera que, yendo más allá de la acción narrada en el plano literal, y en relación estrecha con la "acción" marcada por el movimiento horizontal de lo "letteral," la alegoría realza la "acción" interpretativa del lector: "The last chapter, 'The Reader,' argues that the final focus of any allegory is its reader, and the real 'action' of any allegory is the reader's learning to read the text properly" (24). La lectura alegórica se concibe como una actividad temporal que sigue el curso de las otras acciones también durativas de lo literal y lo "letteral," de la historia narrada y de su lenguaje secuencial. Una actividad interpretativa que examina y comprueba, por la naturaleza elusiva del texto y de su lenguaje, la competencia lectora del intérprete.

Pese, sin embargo, a las dificultades que el lenguaje plantea al lector alegórico, éste puede completar satisfactoriamente su tarea de atrapar el significado del texto. Quilligan no sugiere, en ningún momento, que los esfuerzos por desentrañar y descifrar adecuadamente el lenguaje no sean recompensados. En otras palabras, la elusividad del lenguaje no lleva aparejada la imposibilidad de configurar un sentido coherente.³⁸

³⁸ La oscuridad y elusividad, (razón principal por la que la alegoría se considera un género esencialmente hermenéutico), son rasgos que destacan también Fletcher y Clifford. A diferencia de Quilligan, el primero incluso llega a insinuar que el "enigma" de su significado no siempre es descifrable: "The mode seems to aim at both clarity and obscurity together, each effect depending upon the other. Enigma, and not always decipherable enigma, appears to be allegory's most cherished function," (73). Por su parte, Clifford sólo observa que la intransigencia del significado alegórico se debe al carácter procesal de éste, a la difícil elaboración interactiva de un "tipo de verdad altamente compleja": "The greatest allegories are intransigent and elusive not simply for defensive reasons, but

La alegoría, asegura en un momento de su estudio, indaga en la tensiones entre la "literalidad y la metáfora," escruta "language's own problematic polysemy," pero ello no impide que "all allegories do aim at redemption" (64), es decir, logren desarrollar un pensamiento consistente. Tal como comenta Gregory Ulmer en Applied Grammatology, la perspectiva de Quilligan acerca del lenguaje coincide con los postulados de la gramatología de Jacques Derrida, al insistir en la preeminencia de las relaciones horizontales, en la "superioridad de la sintaxis sobre la semántica," pero en su estudio la relevancia de los juegos de palabras, de la estrategia del "punning," en la alegoría no conduce, como en el teórico francés, a la diseminación en el proceso semántico del texto. Quilligan se queda un paso más atrás de esa conflictividad sin salida de la significación que, en último término, pone en cuestión el sistema de ideas "ontoteológicas" erigido por el hombre: "Here Derrida's use of the punning strategy departs from the intention of the genre, for grammatology pushes beyond the polysemies displayed in Quilligan's analysis to dissemination in order to liberate the allegorical narrative from its ontotheological ideology" (90).

Un paso que sí da Paul de Man en su ya mencionado ensayo. Él sí va más allá de la "polisemia problemática" hasta confirmar la diseminación del significado en el texto alegórico. El fiel respeto de la alegoría a la temporalidad del lenguaje que pretende vencer el símbolo, al principio de anterioridad que regula la secuencialidad de los signos del lenguaje, ocasiona conflictos irremediables en la constitución del significado. El texto alegórico se convierte en ese "discurso diferencial" al que aludía Murray Krieger, en el que el significado del signo depende, por el "maldito" principio

because they are concerned with a highly complex kind of truth, a matter of relationships and process rather than statement" (53).

de anterioridad, de otros signos anteriores en la cadena enunciativa y con los que, sin embargo, está condenado a no coincidir: "The meaning of the allegorical sign can then consist only in the repetition of a previous sign with which it can never coincide since it is pure anteriority" (207). En estas circunstancias, el signo alegórico no conseguiría nunca realizar su significado. Atado a la estructura temporal y lineal del lenguaje, experimentaría, como aclara Hazard Adams al explicar las afirmaciones de Paul de Man, una regresión "through an infinite series of escaping meanings" (360). La palabra está anclada en un encadenamiento sintáctico en el que su significado se diluye, "se escurre" una y otra vez porque, en lugar de complementarse con los signos que le preceden, se diferencia irremisiblemente de ellos.³⁹

Más en concreto, Christopher Norris, en su estudio de las teorías críticas de Paul de Man, se refiere al uso de tropos, a figuras y otros recursos de "significación oblicua," entre los que se pudieran encuadrar los analizados por Quilligan, el calambur o la polisemia, como los elementos gramaticales y retóricos que conducen a la indefinición del significado alegórico. Para de Man, dice Norris, el carácter procesal de la alegoría no sugiere un movimiento que, aunque difícil y tortuoso, albergue una orientación afortunada hacia su sentido. Muy al contrario, el lenguaje de la alegoría obliga a un camino de rodeos y desvíos que deja en suspenso indefinidamente el significado que se pretendía proclamar: "Allegory involves a perpetual suspension of

³⁹ Indudablemente estas observaciones sobre la indeterminación del significado en el lenguaje de la alegoría están en consonancia con la teoría deconstruccionista. Uno de cuyos postulados, como sintetiza Jonathan Culler en On Deconstruction, es el estudio de las repercusiones en la interpretación y lectura de los conflictos que invariablemente se establecen entre los elementos del texto: "Fifth, there is an interest in the way conflicts or dramas within the text are reproduced as conflicts in and between readings of the text" (214). Estos dramas o conflictos tienen su origen en la actividad diseminadora del incontrollable poder retórico del lenguaje. La deconstrucción, afirma Marcel Cornis-Pope, propone una lectura que "problematizes textual articulation, foregrounding the tensions between sign and referent, figure and meaning, rhetoric and grammar" (83).

meaning, a detour through the various tropes, figures, and modes of oblique signification where language can never reach the point of simply saying what it sets out to say" (95)

Al igual que señalaba Ulmer con respecto a la diseminación de Derrida, Norris también vincula esta elusividad del lenguaje y la correspondiente diseminación del significado a la voluntad de evitar cualquier "ideología ontoteológica." El encadenamiento discursivo de la narración alegórica, a juicio de de Man, no tergiversa ni manipula el verdadero carácter temporal de la existencia humana y del lenguaje que la refleja. Así pues, los conflictos y elementos discontinuos en el significado que éste presenta son el resultado de su renuencia a falsificar la realidad, proponiendo, a través de un lenguaje que superase su linealidad y, por ende, "la suspensión perpétua de su significado," una visión unitaria o redentora de nuestro destino temporal.

El lenguaje alegórico echa por tierra, en este sentido, todas las consecuencias ideológicas del símbolo. De acuerdo con Paul de Man, la alegoría preserva el destino temporal del hombre que el símbolo deseaba vencer a través de una unidad del lenguaje privilegiada: "Allegory corresponds to the unveiling of an authentically temporal destiny." (206) La pretensión del símbolo, a través de su simultaneidad superadora del "principio de anterioridad," de redimir el tiempo contrasta con el "tiempo irredento," con la "arbitrariedad del tiempo" de la alegoría, según la denomina Krieger. El símbolo consagra y celebra, dentro de la misma ideología de superación del tiempo y de nuestros límites, la unión entre hombre y naturaleza, la oportunidad de restañar la separación que los divide y así, acceder a lo infinito; o a lo absoluto, esa culminación del proceso, resultado intemporal que en Hegel, según explica Abrams, no consiste sino en alcanzar la unidad que asimila y difumina las diferencias: "The absolute in which

Hegel's dialectic of spirit and its alienated others culminates in an all-in-one. The undivided unity in which, having overcome yet preserved all preceding individuation, incorporates in itself no less than everything" (187).

Una fusión con el mundo que, como asegura Krieger, significa la adecuación de éste a los designios del hombre: "The magic of poetry, for them [the symbolists], must begin only where prose leaves off, restoring man to the world around him (or rather making the world around him once again **his**) as if the effects of the Fall had been momentarily undone" (7). La alegoría no redime al hombre de la Caída desde su separación de la naturaleza. Insistiendo en un lenguaje irremediabilmente lineal y secuencial, la alegoría sospecha y duda de cualquier tendencia trascendental o ideal que suponga, al cabo, la imposición de estructuras humanas en la realidad.⁴⁰

A este respecto, asegura Norris, y en contra del poder "to transcend and be visionary in perception" (28) concedido en la ideología romántica al símbolo, la alegoría supondría, según de Man, un ejemplo de rigor epistemológico. Un modo de conocimiento serio y austero en tanto que separa de sí ilusiones y espejismos acerca de nuestras posibilidades de lograr un mundo a nuestra medida y semejanza. La alegoría, a través de un mismo tipo de lenguaje trastornador y disgregante y por los mismos motivos, se iguala a aquellos otros textos que pretenden combinar epistemología con persuasión. En los dos casos el resultado es una inteligibilidad indecisa y poco convincente: "Why is it that texts that attempt the articulation of epistemology with persuasion turn out to be so inconclusive about their own intelligibility in the same

⁴⁰ Si bien su análisis no entra en estos aspectos verbales de la distinción entre símbolo y alegoría, Angus Fletcher también reserva para el primero de ellos la ilusión o dependencia en una "visión inmediata": "If there is in fact a poetry of 'unmediated vision,' it is surely found in that borderland where one passes from allegory into myth, from allegory into what Goethe would have called 'symbols'" (322).

manner and for the same reasons that produce allegory?" (95).

El pensamiento alegórico, su modo de conocer apocado aunque riguroso, alejado de las visiones del símbolo, deriva o corre paralelo con un empleo del lenguaje que acata sus leyes secuenciales. Un sometimiento a la verdadera naturaleza temporal del lenguaje que, a su vez, conduce a la complejidad, la elusividad o, más allá aún, y según Paul de Man, a esa indecisión sobre su propia "inteligibilidad." La dificultad para atrapar el significado alegórico o su diseminación irreparable está ligada, pues, o es señal del compromiso con un pensamiento que no reinvidica para el hombre grandes revelaciones acerca de la verdad o de la realidad. La alegoría, en la secuencialidad y temporalidad que procura su lenguaje narrativo, se conformaría con una epistemología cauta y recelosa, alejada de las tendencias metafísicas asociadas al símbolo. Se ajustaría a la elaboración procesal y en el devenir del lenguaje de, como decía Goethe, un "concepto," mientras el símbolo, liberado de las miserias del principio de anterioridad, mostraría una "idea" revelada por la intuición, el instrumento inmediato y directo al servicio de los intereses idealistas y trascendentes de la metafísica.

III. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y LA POÉTICA DE LO BREVE Y LO ETERNO.

1. El proceso de eliminación del "asunto."

La carta que Juan Ramón envía a Luis Cernuda en 1943 tenía por objeto despejar las dudas de éste acerca de su "baja de Francia," es decir, acerca de su alejamiento de los movimientos estéticos franceses que influyeron en su primera poesía.⁴¹ Juan Ramón insiste en la evolución estética que Diario de un poeta recién casado representa dentro de su obra lírica. Como algunos críticos acertaron a observar, escribe Juan Ramón a Cernuda, a partir de Diario "su vida poética empezaba de nuevo." Las formas métricas modernistas, como las "estancias alejandrinas, las silvas endecasílabas," rastros de la influencia francesa, ceden el sitio a su "verso desnudo":

Mi "baja de Francia," tercer extremo, también la pone usted en duda. Usted sabe, sin embargo, que desde mi Diario de un poeta, 1916, yo separé casi por completo de mí las formas poéticas (estancias alejandrinas, silvas endecasílabas, etc.), que habían culminado, 1914-1915, en los Sonetos espirituales, término indudable de un tiempo mío. Después de los Sonetos, yo vi claro, y lo vieron varios críticos, que mi vida poética empezaba de nuevo.... El verso desnudo mío, tan diferente del de nuestro soberbio Miguel de Unamuno, fue ya mi dominante,....

(56)

⁴¹ El libro de Richard A. Cardwell, Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship 1895-1900, incluye un estudio detallado de las relaciones y deudas del Modernismo español con algunos movimientos estéticos franceses como el Parnasianismo o la poesía decadente. Ángel González, por su parte, comenta en Juan Ramón Jiménez, págs. 112-119, su vinculación con tendencias pictóricas o decorativas como el "fauvisme" y el "Art Nouveau."

En su contestación, Juan Ramón une esta apuesta por una nueva versificación a la voluntad, que estaría presente desde sus inicios como poeta, de que su poesía no trate ningún "asunto" o "tema." Una decisión que, de acuerdo con sus palabras, es perceptible en la sucesión cronológica de sus obras. Cada nuevo libro de poesías, desde los primeros, Almas de Violeta y Ninfeas, supone un avance más en la progresiva eliminación del "asunto." Diario pone punto final a este proceso y desde ese momento, si bien algunos casos aislados pueden desarrollar un "tema," sus poemas, por lo general, carecen de "asunto":

Mi proceso se ve bien en mi obra publicada. En mis primeros libros, Almas de violeta, Ninfeas, Rimas, los poemas tienen asunto y son más largos; luego, en Arias, Jardines y Pastorales, el asunto va desapareciendo, y el romance, que es entonces la forma preferida, aun cuando a veces tiene tres o cuatro páginas, se abrevia; después, en mis libros en alejandrino, los más afrancesados de todos, las estancias no suelen tener más de dos o tres estrofas. Elejías, La Soledad Sonora, Melancolía, Laberinto van a terminar fatalmente en el soneto. Es claro que desde el Diario de un poeta, en Eternidades, Piedra y cielo, Poesía, Belleza, y en mis cuadernos Unidad, Sucesión, Presente, Hojas, desarrollo de vez en cuando un tema, como en Pureza del Mar, Mar Despierto, Jeneralife, Hermanos Eternos, etc. Pero pronto vuelvo a lo más breve (59).

La cita establece una conexión clara entre la supresión del "asunto" y el adelgazamiento de la composición: la reducción, si bien el proceso no es paralelo, tanto de la longitud

del verso como de su número. En los primeros libros, aunque el verso no sea tan largo, la existencia de un "asunto" hace que el poema pueda ocupar varias páginas. Los libros que anteceden a Diario abrevian el número de estrofas pero, por el contrario, se emplean formas métricas más largas. En cualquier caso, en este segundo momento continúan los rastros de "asunto." La brevedad de verso y estrofa sólo se alcanzaría de manera prácticamente definitiva en 1916 con la publicación de Diario.

Parece evidente que no estamos ante una observación crítica menor. Resulta relevante que Juan Ramón, a fin de explicar la renovación de más calado de su poesía, se fije en la ausencia o presencia de "asunto" en sus poemas. Podría, y con ello sólo queremos resaltar el interés y trascendencia de su afirmación, haberse limitado a mencionar los factores, el amor, el mar y el contacto con la poesía anglosajona, que él mismo, según Ricardo Gullón, había "indicado en varias ocasiones," entre ellas en la propia carta a Cernuda: "La coincidencia de amor y mar grande, y America, obró el prodigio. El oleaje, la comunicación de cielo y mar, la nube, les dió a mi sentimiento y a mi pensamiento libres mi verso desnudo" (56).⁴² Factores, por cierto, cuya repercusión efectiva en la escritura lírica no es tan fácil de aquilatar como la de la eliminación del "asunto."

También sobresale el hecho de que tal supresión del "asunto" le sirva como principio de ordenación y clasificación de toda su obra. No es un elemento más de los que distinguen su primera etapa de la segunda, sino el aspecto que puede explicar y describir toda su trayectoria poética. Se convierte en un criterio capaz de articular su obra. Tomándolo como guía fundamental, sería posible apreciar un proceso de

⁴² Gullón, Estudios sobre Juan Ramón Jiménez, págs. 85-87. ~~Estos factores, señala Gullón, son~~ "de tres clases: unos se refieren a impresiones afectivas, otros a cambios en el dintorno y los últimos a variaciones del gusto."

transformación, más o menos continuo, más o menos constante, desde lo más largo a lo más breve, desde la presencia del "asunto" hasta su desaparición. Un proceso que implicaría, sin duda, una diferente concepción de la poesía. De otra manera, no se entiende este interés en subrayar este elemento a la hora de, volvemos a reiterar, tanto demostrar la revolución estética de Diario como, más allá aún, de ordenar su obra de acuerdo a un designio claro: el de suprimir progresivamente el "asunto."

Aunque quizá sea en la que de modo más nítido se advierta su alcance e importancia, no es ésta la única ocasión en la que Juan Ramón defienda la necesidad de abreviar la forma poética. Abundan en su obra crítica las afirmaciones en las que reclama que el poema "adelgace." En un aforismo recogido en Ideolojía, una estética con ética y asegura que ser breve es "suprema moralidad": "Ser breve, en arte, es, ante todo, suprema moralidad" (180). En otra sentencia estética del mismo libro señala que la gran poesía no se caracteriza por ser "ancha" o "larga" sino "breve" y "estrecha": "No se es más poeta por escribir más ancho o más largo. Al contrario, signo de gran poema es que el verso parezca más delgado y más corto de lo que es en realidad aun siendo estrecho y breve" (451).⁴³

De manera obvia, si no atenemos a lo dicho por él mismo en la carta a Cernuda, la brevedad o "delgadez" del poema tiene como causa primera la supresión del "asunto." Es su desaparición el factor que acorta el verso y reduce su número en el poema. A su vez, el "asunto" no alude sino a la presencia de elementos narrativos o descriptivos; es decir, aquellos elementos que pueden alargar y ensanchar el poema. Citábamos, a este respecto, en la introducción, su arrepentimiento de la "versificación

⁴³ Escribir "corto y aislado," asegura en otro aforismo que vuelve sobre la misma idea, es más difícil que hacerlo "ancho" y "seguido": "Escribir largo, ancho, seguido (tendido) es mucho más fácil (lo pueden intentar todos los que lo duden) que escribir breve, corto, aislado (separado)" (Ideolojía 580).

épica" que debió escribir, de acuerdo con la clasificación que él mismo nos ofrece, antes del viraje decisivo de Diario. Descubríamos, por lo que afirma en otro pasaje en el que describe a la poesía norteamericana, que lo "épico" se refiere a lo narrativo, a lo anecdótico. En la misma cita mostraba, por el contrario, su satisfacción por su "canción con todas mis alas," una poesía breve y ágil, ya liberada de la carga de lo "épico." También reproducíamos, en el mismo sentido, su crítica a la poesía de Vicente Aleixandre porque "no canta nunca." En sus poemas, observaba, "todo es descripción, narración." Así pues, establece un claro contraste entre, de un lado, el "cante" del poeta verdadero, el que él mismo representaría a partir de Diario y, de otro, el "cuento" de la poesía no conseguida que combina lo "épico," lo narrativo y lo descriptivo; elementos que conformarían el "asunto" del que él se desprende para dar paso a su poesía breve, a su "canción."

La narración y la descripción son formas expresivas que favorecen la discursividad del lenguaje. Tanto la una como la otra dan extensión verbal a un texto; generan y alimentan la secuencia lineal del discurso. De ahí proviene el ataque simbolista contra lo anecdótico y lo descriptivo. Los poetas simbolistas rehuyen los recursos que conduzcan al encadenamiento discursivo. Se alejan del carácter retórico del lenguaje entendido como su facultad para encadenar enunciados en el espacio y en el tiempo. Rompen con formas del lenguaje como la narración o la descripción que ellos asocian a la prosa.

De manera muy parecida hay que entender la aversión de Juan Ramón hacia el "asunto," hacia el lenguaje "épico" o el "mimético." Él también, poeta simbolista, pretende desligar de su poesía cualquier rasgo discursivo o prosístico. De acuerdo con Francisco Javier Blasco, Juan Ramón comparte con Henri Bremond la intención

simbolista, enmarcada en el concepto de **poesía pura**, de desterrar cualquier elemento que también pertenezca a la prosa:

Responden las investigaciones de Bremond, de esta forma, a una aspiración permanente de la estética simbolista: piensa el académico francés que, para aislar la poesía en estado puro, es preciso disociar y descartar teóricamente los elementos que son comunes a la prosa: la narración, lo didáctico, la elocuencia, la imágenes, los razonamientos, etc. (275)

Hay que liberar a la poesía, le dirá al escritor cubano Lezama Lima, de la "arena discursiva" que "lastra de impureza" la poesía.⁴⁴

Su actitud ante esta cuestión encuentra su mejor expresión en su escrito, "Poesía y literatura." Compilación de las ideas estéticas de su segunda etapa, el ensayo distingue entre el "poeta" y el "literato." El primero, el propio Juan Ramón, trata de escribir una poesía espiritual, intuitiva, comunicación de lo indecible. Su lenguaje es sencillo, elemental, carente de adornos inútiles:

Poesía escrita me parece, me sigue pareciendo siempre, que es expresión (como la musical, etc.) de lo inefable, de lo que no se puede decir...

La poesía es necesariamente intuitiva, y por lo tanto elemental, sencilla,

⁴⁴ La expresión la emplea para describir la poesía "filosófica" de Paul Valéry: "Lo que en él no es mallarmeano, su pesada Filosofía con mayúscula, es lo que lastra de impureza su poesía. Ha buscado siempre la poesía pura, mágica, inefable y no la ha encontrado nunca; la ha cargado de arena discursiva" (*Ideología* 82).

que es uno sólo el objeto y el sujeto de su creación y su contemplación, y ellos no piden adorno innecesario (Política poética 82-3).

Por el contrario, la "literatura" es retórica y compleja. El "literato" prescinde de la creatividad del instinto o la intuición y se limita a comparar y a copiar. En lo que respecta a la expresión, elige una escritura "decorativa," "barroca;" un estilo muy "trabajado" e ingenioso ya que se preocupa por lo "esterno," por lo "exterior":

La literatura,..., será decorativa, ingeniosa, esterna, porque no está creando sino comparando, comentando, copiando. ...; si la poesía es instintiva y por lo tanto tersa, fácil como la flor o el fruto, si es de una pieza, la literatura, dominada como está, obsesionada por lo exterior que tiene que incorporarse, será trabajada, premiosa, yuxtapuesta, barroca (83).

Después de las definiciones, Juan Ramón ofrece algunos ejemplos tanto de "poesía" como de "literatura." Los que ilustran la primera son poemas breves: una cantiga de Gil Vicente, un cantar de San Juan de la Cruz, una rima de Gustavo Adolfo Bécquer, unas seguidillas de Lope de Vega. Composiciones "delgadas," "ágiles" como las canciones que él mismo proponía como logro mayor de su escritura poética a partir de Diario; poemas reñidos con el "asunto" o el "tema" que ni narran ni describen.

2. La "presencia de presente" de la eternidad. El símbolo.

Hacia el final de este ensayo de Política poética, Juan Ramón revela el motivo de carácter ideológico o filosófico que subyace tras esa elección formal y estética. Ha escogido esos poemas breves de Gil Vicente o de Lope como ejemplos de auténtica "poesía" por la naturaleza instantánea de lo eterno. Su brevedad formal se corresponde con el gesto instantáneo y veloz, con el que se "abarca" lo eterno: "Y he citado poemas breves porque la gran poesía es casi siempre breve. Los éstasis no pueden ser muy duraderos ni necesitan serlo, ya que lo eterno, como los sueños en el sueño, se abarca, todos lo sabemos, en un instante" (95).

Es la misma razón de carácter metafísico que da a Cernuda para justificar su esfuerzo, a lo largo de los años, por desprenderse del "asunto," por adelgazar su verso. Le mueve su concepción de la eternidad como "presente, es decir, como instante": "Leo muy pocos poemas largos. Un poema largo no es más eternidad que uno corto, es más tiempo nada más. Yo soy un ansioso de la eternidad y la concibo como presente, es decir, como instante" (59). Juan Ramón distingue la sensación de duración que provoca la sucesividad del lenguaje de lo discursivo de la manifestación epifánica de lo eterno. Éste no se identifica con la duración infinita, de la cual estaría más cerca el poema largo, sino con el ahora, con la explosión súbita en un punto.

Juan Ramón, a este respecto, participa del concepto de tiempo que desde Parménides a Husserl, según observa Jacques Derrida en el ensayo "Ousia y Gramme" de su libro Márgenes de la filosofía, privilegia el presente. El pensamiento metafísico ha considerado tradicionalmente que la esencia del tiempo es el ahora; el ahora como punto, como "núcleo intemporal del tiempo" (73). Esta consideración va a igualar el presente con la eternidad. El presente será forma de la eternidad y, viceversa, la

eternidad "otro nombre de la presencia del presente":

Según un gesto fundamentalmente griego, esta determinación hegeliana del tiempo permite pensar el presente, la forma mismo del tiempo, como la eternidad... La eternidad como presencia no es temporal ni intemporal. La presencia es la intemporalidad en el tiempo o el tiempo en la intemporalidad, he aquí quizá lo que hace imposible algo como una temporalidad originaria. La eternidad es otro nombre de la presencia del presente. (79)

La brevedad de la forma poética, pues, es el resultado de una concepción metafísica del tiempo y la eternidad como presentes sin devenir. Ambos se piensan como elementos intemporales, impermeables a cualquier rasgo de sucesividad o duración. Lo eterno a lo que aspira la poesía habita en un ahora intemporal. Sólo adelgazándose, abreviándose, eliminando el "asunto," la poesía sería capaz de trasladar esa idea de intemporalidad que define la eternidad. El poema largo es "sólo más tiempo," señala Juan Ramón, es decir, más duración, más tiempo como devenir; lo opuesto a su noción metafísica de la eternidad. Su rechazo del "asunto," de lo anecdótico o de lo descriptivo, de lo discursivo en suma, se basa, por lo tanto, en la temporalidad que acarrean. Algo que les descarta de modo fulminante y definitivo para ser medios de esta poesía de lo eterno "como presente."

Por ser su esencia intemporal, la eternidad sólo se capta en un instante; en un punto sin devenir. Es, de acuerdo a la tradición metafísica, "presencia del presente;" se manifiesta en el ahora intemporal del tiempo. Así pues, demanda de

quien pretenda visionarla un instrumento tan intemporal e instantáneo como ella misma. Más allá aún, un procedimiento suficientemente veloz para dar respuesta a la instantaneidad de lo eterno, puesto que lo intemporal incluye la noción de sorpresa, de algo repentino que no posee duración. El instante de lo eterno se concibe como un fenómeno súbito que no admite dilaciones ni parsimonia de quien quiere expresarlo.

Es por ello que Juan Ramón recurre a la intuición y al instinto. A este concepto metafísico de la eternidad como presente instantáneo le corresponde una poesía intuitiva. La intuición como modo de conocimiento, según ya indicaba la definición de Ferrater Mora, destaca, entre otros rasgos, por ser directa e inmediata; el pensar intuitivo no contiene rodeos ni se sustenta en la combinación de razonamientos o inferencias, de elementos mediadores: "Entre tales caracteres mencionamos los siguientes: el ser directa (en la intuición no hay rodeos de ninguna clase); el ser inmediata (en la intuición no hay ningún elemento mediador, ningún razonamiento, ninguna inferencia)"(207). La aprehensión de lo eterno se realiza, como aspira Juan Ramón, en un instante gracias a la celeridad directa, sin rodeos, sin puntos de apoyo que la dilaten, de la intuición.

Al ser directa e inmediata, la intuición es un modo de conocimiento intemporal. Su acción fulminante descarta cualquier rastro de duración. Su proceder no está sometido a la duración que precisan otras formas de conocimiento: aquellas que sí requieren rodeos, deducciones y razonamientos. El pensamiento intuitivo no depende ni deriva de un proceso temporal y sucesivo previo a la idea.

La distinción entre "poesía" y "literatura" acoge este aspecto temporal. La brevedad característica de la primera está asociada a su naturaleza intuitiva, inmediata e intemporal; la cual, a su vez, se corresponde a una misma naturaleza del objeto a

conocer, la eternidad. Uno de los sentidos dados al concepto de eternidad, explica Ferrater Mora coincidiendo con lo afirmado por Derrida, es la de ser algo que el tiempo no mide puesto que sitúa más allá de tal categoría. La eternidad se concibe como simultánea, como "presencia del presente" diría Derrida, y se opone a la sucesividad y el movimiento que define al tiempo: "Con ello se hace posible distinguir rigurosamente entre la eternidad y el tiempo: la primera es simultánea y mide el ser permanente: el segundo es sucesivo y mide todo movimiento" (133). Así pues, coinciden en su naturaleza el contenido y el modo de pensamiento que puede expresarlo. La simultaneidad y el ahora de lo eterno se abarca a través del pensar instantáneo e inmediato de la intuición.

De la misma manera, el lenguaje que intente decir el pensamiento intuitivo reflejaría su intemporalidad. Algo que sólo se lograría, por lo manifestado por Juan Ramón, adelgazando y acortando la expresión, reduciendo el encadenamiento discursivo. La extensión del discurso supone una sucesividad y una duración irreconciliables tanto con la esencia de lo eterno como con el acto de pensamiento que lo vislumbra. Los "éstasis," decía en la cita anterior, los momentos de contemplación de lo eterno no son "duraderos", no se inscriben en el devenir y, por tanto, las formas que pretendan expresarlos no pueden extenderse en el tiempo. La versificación breve trataría, en este sentido, de reproducir la intemporalidad que define la visión súbita y simultánea de lo eterno por parte de la intuición.

La agilidad intemporal de la poesía contrastaría con el movimiento sucesivo y durativo de los poemas largos de la "literatura." La escritura "premiosa" del "literato" se contrapone a la inmediatez alada de la canción del "poeta.". El lenguaje cargado y "yustapuesto" de la "literatura" impregnan de temporalidad a un acto de percepción

de lo eterno que, por sí mismo y también debido al carácter de la substancia que busca comunicar, trasciende el devenir. La visión inmediata e instantánea de la intuición queda reemplazada por un procedimiento lento, pausado, y, en consecuencia, inadecuado.

En las citas que definen a ambas, a la "poesía" y a la "literatura," se aprecia otra diferencia importante entre ellas. Mientras que de la primera se apunta "su creación," de la segunda se dice que "compara," que "copia."⁴⁵ Una distinción que incide en el tiempo, en su presencia o en su ausencia, como rasgo fundamental del contraste entre la una y la otra. Con el fin de alcanzar lo que persigue, la "literatura" desarrolla inevitablemente un proceso. Ha de ir paso a paso, "comentando," "comparando," es decir, estableciendo analogías y supuestos que se confirman o desechan. En la "literatura" presenciamos ese modo procesal, "duradero," combinación de razonamientos, deducciones, del que habla Ferrater Mora; asistimos a una elaboración del concepto, a una elucubración de tipo intelectual, a una "física cerebral" (86) como la nombra Juan Ramón. En cambio, lejos de todos estos procedimientos temporales, la "poesía" aprehende la idea sin el apoyo de proceso alguno. Frente al arte del devenir del que copia se alza el arte intemporal del que crea: el "poeta." En este contexto también se enmarca su distinción entre poesía filosófica y poesía metafísica. Para él la primera nunca puede ser una poesía auténtica o verdadera: "La poesía puede ser metafísica pero no filosófica" (Ideología 463). La

⁴⁵ En un pasaje del mismo ensayo, inmediatamente posterior a esas definiciones, Juan Ramón distingue entre las "artes de creación" y las "artes de copia." Entre las primeras se encuentran la "poesía" y la metafísica. La pintura, la escultura o la novela son, por el contrario, artes que copian: "Yo creo que las artes (y las ciencias también) se dividen en artes de creación y artes de copia. Las de creación son, por ejemplo, la danza, la poesía y la metafísica escritas, más arte la metafísica que ciencia; las de copia, la pintura, la escultura, la novela, por ejemplo. El teatro puede ser arte de creación, si es abstracto, de copia si es anecdótico" (83)

metafísica tiene como objeto, al igual que su poesía, la manifestación de esencias, de sustancias, que están más allá de lo empírico. Por otra parte, su saber también está asociado al pensamiento intuitivo. No es sorprendente, en este sentido, que en el pasaje recogido en nuestra última nota a pé de página, sitúe a la metafísica al lado de su "poesía" como un ejemplo más de "arte de creación." La metafísica tampoco copia, ni compara, ni comenta.

La poesía filosófica, sin embargo, plasma "las elucubraciones del saber" (Ideología 294). Al igual que el "literato" con quien se identifica, el poeta "filósofo" elucubra, mide y sopesa los diferentes elementos que maneja hasta configurar su pensamiento. Lo da forma a través de un esfuerzo sucesivo, temporal, de fuerzas mediadoras, de facultades cercanas a la razón. La poesía filosófica se convierte en un "complicado rito" como califica Juan Ramón a su equivalente la "literatura" en el ensayo "Poesía y literatura;" en una ceremonia consistente en una serie de pasos y de momentos:

Porque la poesía 'es' en sí misma, es nada y todo, antes y después, acción, verbo y creación, y, por lo tanto, belleza y todo lo demás. La pretenciosa literatura tiene que contentarse con llegar, por un complicado rito, a la belleza espejeada, que puede conseguir con su cristal un resplandor de la poesía, a fuerza de ser copiada de la escritura poética por sus imitadores (84).

Una cualidad procesal y temporal el de la poesía "filosófica" que afecta al lenguaje, a la composición poética. Recordemos que la expresión "arena discursiva"

la empleaba Juan Ramón para referirse a la escritura del poeta francés Paul Valéry y a "su pesada Filosofía con mayúsculas." Su poesía "filosófica" favorece, como la del "literato," el discurso, lo retórico, lo "decorativo" y "yustapuesto." Ni que decir tiene que su contraria, la poesía "metafísica" se sumará al deseo del "poeta" de ser breve; de ser "cantor," creador de canciones, y no "cuentista," "literato" de composiciones "épicas" o "miméticas."

De la cita anterior se deduce que de la elección entre "poesía" y "literatura" depende la fortuna de satisfacer el objetivo de abarcar lo eterno. No se trata aquí de la consecución de los mismos fines a través de métodos diversos. La "poesía," al contrario que la "literatura," incluye en su definición la seguridad de "llegar." Si su "arte de creación" abre el camino a la "belleza y todo lo demás," la "pretenciosa literatura," la "física cerebral," ha de darse por satisfecha si logra captar algún detalle de ella. Según sus palabras, y aquí de nuevo notamos su disgusto por la descripción, por el lenguaje mimético, el "literato" sólo "llega" a una "belleza espejeada," es decir, a una belleza exterior, no original.⁴⁶ Mientras que la "poesía" abarca la esencia de la belleza, la belleza en su plenitud, la "literatura" sólo obtiene un "leve resplandor."

Esta facultad de la "poesía" para expresar lo ideal en su plenitud descansa, una vez más, en su ligatura con el conocimiento intuitivo. Además de directa e inmediata, la intuición, según Ferrater Mora, se caracteriza por ser completa y adecuada. Es completa en tanto que "aprehende totalmente lo aprendido"(207), y no sólo una parte, un sólo aspecto de su esencia. No sería, así pues, por mantener el calificativo empleado por Juan Ramón, un conocimiento "espejeado," externo y parcial. En

⁴⁶ La "literatura," señalaba Juan Ramón en su definición de páginas atrás haciendo alusión, sin duda, no sólo a su tendencia a un lenguaje "decorativo" en una cita anterior, es "esterna;" se muestra "obsesionada por lo exterior." Se mantiene alejada de la verdadera belleza ideal.

segundo lugar, es adecuada en tanto que procura, de acuerdo con el sentido más extendido del concepto filosófico de adecuación, una incidencia plena con la esencia de la cosa aprehendida; "una exacta correspondencia con la propia naturaleza de la cosa, de tal modo que no deje nada de ésta en latencia"(21). El pensar intuitivo ofrece, pues, la verdad plena de lo que aprehende; el conocimiento adecuado y completo de, por ejemplo, elementos ideales o trascendentales como la belleza o la eternidad.

Su carácter "completo" supone, en relación estrecha con su capacidad para ser "directa" e "inmediata," que su idea no es el resultado de un proceso; se abarca en el instante y en su totalidad. Su adecuación asegura, en gran parte, la verdad de lo aprehendido. Así se entendería ese carácter de celebración que suele rodear a este tipo de poesía, incluida, claro está la de Juan Ramón. El poema se convierte en una explosión de alegría y entusiasmo a la vista de lo logrado, de dónde se ha "llegado." El poeta celebra y muestra su júbilo ante su aprehensión de lo absoluto y lo eterno. La poesía intuitiva, en este sentido, parece destinada, por su propia naturaleza, a centrarse en la plasmación gozosa del momento afortunado en el que abarca un conocimiento supremo, absoluto.

Por contra, las elucubraciones y los rodeos que distinguen a la "literatura" no ofrecen garantía alguna. Sucede más bien lo opuesto: el uso de formas "filosóficas" presagia un fracaso, al menos relativo, de cualquier intento de cumplir los propósitos trascendentales a los que aspira el poeta. El "literato" ha de contentarse con manifestar una "belleza espejeada." La "literatura," y con ella todos los rasgos que la definen, su discursividad, su tendencia a la expresión alargada y barroca, a la retórica y la elocuencia, a la descripción y a lo anecdótico, padece una incapacidad evidente para desvelar la realidad más verdadera de lo inefable. Si la brevedad de la poesía intuitiva

promete la consecución feliz de lo ansiado y, por ende, su celebración, el discurso, su extensión y temporalidad, ofrece un panorama de inestabilidad y dudas. Así lo desvelaba el propio Juan Ramón: mientras asegura la llegada al "cénit" del "salto breve y rápido," deja en el aire la de quien precisa de "un largo proceso": "Nada importa el largo ni el ancho, ni el mayor o menor sonido de un poema. Un poeta que de un salto breve y rápido llegue al cénit es más grande que el que necesita un largo proceso para llegar o no llegar" (*Ideología* 581). El "salto breve y rápido" remite a los medios empleados: tanto al modo de conocimiento, la intuición, como a la expresión poética. Ambos sustentarían, con amplias posibilidades de éxito, la llegada al "cénit." Igualmente, el "largo proceso" define a un modo de conocimiento temporal y sucesivo, más propio de la razón, y a su reflejo en una escritura "literaria," discursiva y "justapuesta." Estos recursos y mecanismos procesales desvirtúan si no imposibilitan la conquista del "cénit."

Sólo reste quizá mencionar las similitudes entre los rasgos de la "poesía," intento de dar expresión a lo eterno a través de un modo de conocimiento intuitivo, y las propiedades del símbolo de acuerdo con su descripción por parte de Friedrich Creuzer. El símbolo, a su juicio, actúa súbitamente; su aparición sorpresiva e instantánea contrasta con el devenir y proceso de la alegoría. Este carácter intemporal del símbolo coincide tanto con la inmediatez de la intuición como con la brevedad expresiva de la "poesía" en su interés por decir un contenido ideal, la eternidad, situada en el ahora, en el presente. En los tres casos, la idea o el pensamiento que se pretende o que se expresa no es el resultado de un proceso, no se configura en el tiempo; se caracteriza por su simultaneidad. No debe sorprender, pues, que Creuzer, al igual que Goethe, prácticamente equipare el pensamiento por medio de símbolos al modo de

conocimiento de la intuición. Tal es así que, en otro de los pasajes citados por Todorov, incluso emplea el término intuición para referirse a la acción fulgurante del símbolo. En éste, asegura, el objeto de conocimiento se muestra "en una sola mirada; la intuición se cumple de una sola vez": "La propiedad esencial de esta forma de representación consiste en que produce algo único e indiviso. Así da por entero y simultáneamente aquello que la razón analítica y sintética reúne en una serie sucesiva como rasgos particulares para formar un concepto. Es una sola mirada; la intuición se cumple de una sola vez" (302). La "serie sucesiva" de la que depende la "razón analítica y sintética" para configurar su "concepto" subraya la atemporalidad del símbolo frente otras "formas de representación." La misma alegoría por caso: ésta sí se define, como la razón, por su sucesividad. Nos obliga, nos advertía Creuzer, "a respetar y seguir la marcha del pensamiento oculto en la imagen."

De otro lado, el símbolo también comparte el carácter "completo" del conocimiento de la intuición. Al igual que hace éste, "da por entero" aquello que aprehende y no sólo un aspecto o una parte de él. Su idea no se muestra fraccionada, separados los diversos elementos que la componen, sino "indivisa." Una característica que nuevamente le contrapone a la alegoría ya que en ésta el pensamiento sí se fracciona; sus distintos aspectos van añadiéndose a lo largo de la "marcha" o devenir en el que se forma.

El símbolo es uno de los pilares fundamentales de toda la obra de Juan Ramón Jiménez; en especial de la poesía de su segunda etapa.⁴⁷ La estética modernista de

⁴⁷ Numerosos estudios tratan, de manera más o menos extensa, el simbolismo, que nadie discute, de la poesía de Juan Ramón. Las diferencias sólo surgen a la hora de describirlo. Véanse los trabajos de Emmy Nedderman, "Juan Ramón Jiménez. Sus vivencias y sus tendencias simbolistas," un ensayo pionero pero aún vigente; el capítulo "Símbolos" del libro de Ricardo Gullón, Estudios sobre Juan Ramón Jiménez, págs. 151-83; y la obra de Michael Predmore, La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. Así mismo, resulta interesante consultar los conceptos relacionados con la tradición simbolista

los libros de su primera etapa deriva de los contactos con el simbolismo francés. Sin embargo, él mismo confesaba a Ricardo Gullón que Diario de un poeta recién casado representaba la introducción en la poesía española de un "simbolismo moderno." En relación con esto, en la carta a Luis Cernuda tiene buen cuidado de que su "baja de Francia," de la que duda el destinatario de sus precisiones, no se interprete como el abandono de todo tipo de expresión simbólica. ¿Cómo habría de ser así cuando, como poeta español, pertenece a una tradición poética que incluye muestras, la poesía arábigo-andaluza, la poesía mística, del simbolismo que precede e inspira al francés? "Hoy como ayer," por tanto, hay simbolismo en su poesía:

Que haya "simbolismo" hoy como ayer en lo íntimo de mi escritura es natural, ya que soy andaluz (¿no es igual la poesía arábigo-andaluza al simbolismo francés?) y que los místicos españoles decidieron, con los líricos americanos (Poe), ingleses (Browning) y alemanes (Hölderlin) buena parte del simbolismo francés en sus diversos instantes (56).

Resulta poco concebible que una innovación estética esté desligada de otros posibles cambios en la misma obra. No parece probable, pues, que la novedad del simbolismo que inaugura Diario, su principal aportación a la poesía española y, en consecuencia, a la suya propia, sea ajena a otra de sus novedades, igualmente trascendental a juzgar, como hemos observado, por la relevancia que se la concede en la carta a Cernuda, la supresión definitiva del "asunto." Costaría creer que la

"modernidad" de su lenguaje simbólico no tuviese nada que ver, con mayor motivo aún porque coinciden en el tiempo, con el punto final a un proceso, tal como él lo describe, de paulatina depuración del "asunto;" en otras palabras, de la consecución de una brevedad formal que suprime los elementos que propician la discursividad del lenguaje.

Lo expuesto hasta el momento acerca de los rasgos de su concepto de "poesía" y las propiedades del símbolo bastaría para asegurar la vinculación entre las dos innovaciones de Diario. En cualquier caso, los siguientes capítulos de nuestro estudio que examinan los distintos momentos de su obra tratarán de reafirmarla. Aquí sólo nos corresponde dar una primera prueba a través de uno de sus juicios críticos que reúne, de manera esclarecedora, los caracteres que de "poesía" y símbolo hemos analizado.

Sus palabras son la respuesta a aquellos críticos que dudan del poder del poeta para expresar lo inefable; que "discuten" la validez de la "sorpresa" por él abarcada: "Lo absoluto puede expresarse por alusiones, por símbolos, por clarividencias, y sólo un poeta sorprendedor puede intentar su expresión. Pero ¿qué crítico hongo puede decir ni discutir la sorpresa de un poeta intuitivo y conciente?"(Ideología 690)⁴⁸ Lo absoluto, como lo eterno, se caracteriza por su inmediatez e instantaneidad: es una "sorpresa," algo que aparece súbitamente. En este sentido, si el poeta desea comunicarlo no puede sino ser un poeta "sorprendedor," es decir, "intuitivo." En cuanto al lenguaje a emplear, "sorprendedor" y "sorpresa" demandan al símbolo; a ese recurso intemporal que Creuzer comparaba, por el modo inesperado, súbito e instantáneo de abrir la idea que contiene, a la caída de un rayo.

⁴⁸ El poeta en Juan Ramón se define por su capacidad para sugerir lo inefable. Un poder que en el lenguaje poético es cualidad del símbolo: "Poeta es únicamente quien acierta a sugerir con exactitud paralela y sucesiva lo inespresable"(593).

3. El soplo y la magia de la lectura.

La alegoría, según nos advertía Maureen Quilligan, es un modo esencialmente hermenéutico. La dificultad de su lenguaje, de la complejidad de lo "letteral," hace que la atención se centre en la labor interpretativa del lector. Dicho de otro modo, la tendencia a la discursividad de lo alegórico concede relevancia a la lectura. Lo cual nos permitiría sugerir, en el contexto de este estudio, que de la actitud del poeta ante la relación del lector con el texto también podríamos deducir su posición ante lo alegórico y lo que éste engloba. La descripción por parte de un poeta del lector y tipo de lectura predilectos ya suele, como sabemos, estar comprometida con su propia visión de la poesía; con su propia poética. El carácter hermenéutico de lo alegórico sólo quizá acentuaría estas posibilidades de aclarar la poética y la escritura de un escritor a través de sus puntos de vista sobre la lectura.

Habría, en primer lugar, que sopesar y medir su interés y preocupación por ese apartado de la actividad literaria para, a continuación, pasar a analizar y valorar las declaraciones. Con respecto al primer punto, es digna de destacar la notable diferencia en tiempo y dedicación entre Juan Ramón Jiménez y Robert Frost.⁴⁹ Éste último solía, con mucha más frecuencia que el poeta español, orientar sus conferencias y ensayos hacia los diversos aspectos que condicionan la lectura de la poesía.⁵⁰ Algo

⁴⁹ En lo que concierne a la atención prestada por el poeta español a la lectura y a los lectores, la crítica suele limitarse a comentar su famosa de dedicatoria a "la inmensa minoría," que encabezó sus libros desde su primera aparición en la *Segunda antología poética*. De entre ellos, sólo Blasco Pascual alude a algunos de los rasgos de la distinción entre "poesía" y "literatura" para explicar, de manera un tanto confusa, el significado real de dicha dedicatoria. Mientras que la "literatura" exige la intervención del entendimiento, la lectura de "poesía" provoca una "comunidad espiritual," se experimenta como una "vivencia": "Como los fenómenos naturales, no está dirigida a excitar nuestra comprensión, sino nuestra vivencia" (320). Esta "vivencia," según Blasco Pascual, supone "un cambio interior," "una transformación enriquecedora, semajante a la que se produce en el autor" (302).

⁵⁰ Alguien podría señalar los largos años como profesor de literatura de Frost para explicar esta diferencia de preocupación y textos críticos. Pero, en tal caso, también habría que tener en cuenta los

que deberíamos relacionar con el tipo de escritura que cada cual propugna. Una de las razones de la insistencia de Frost estriba en su concepción de ésta como una experiencia muy exigente que, por tanto, demanda un lector avezado. El poema se describe como un texto elusivo al que no todos tienen acceso. Lo que concuerda con lo dicho por Maureen Quilligan y también, como veremos más adelante, con su poesía "parabólica." La menor atención prestada por Juan Ramón sugeriría, en este sentido y por contraste, una escritura poética más alejada de lo alegórico, lo discursivo, la interpretación difícil; todo aquello que pone al lector en el centro de la escena.

Una deducción que vendría a ser confirmada por sus propias consideraciones acerca de las distintas lecturas y de los distintos lectores que "literatura" y "poesía" demandan. La escritura del "literato," retórica, elocuente, discursiva, convierte la lectura, como cabría esperar, en algo complejo, intrincado. Su objetivo parece estar cifrado en complicar y entorpecer la labor del lector. Entre los diversos tipos que Juan Ramón distingue en ocasiones, atendiendo a unos criterios de brevedad y de eliminación de lo discursivo que conduciría hasta un estadio donde habría "escritura escrita sin estar escrita," sobresale en el extremo más deplorable una poesía "redicha (escorzada, rehecha, barroca) en la que nos tropezamos con todo":

Hay una escritura corriente....; otra redicha (escorzada, rehecha, barroca) en la que nos tropezamos con todo, más y menos buena,; otra cultivada esquisitamente hasta la exactitud, que no se ve, casi mejor; otra intuitiva, primitiva y última, casi de niño, que se ve menos, mejor

aún. Y, en fin, la escritura escrita sin estar escrita, escritura sin escritura, sin nombre ni tropieza posible. Es la "única"(581).⁵¹

En otro escrito, un artículo publicado en 1936 sobre el poeta Juan José Domenchina e incluido en Crítica paralela, compara, de manera muy gráfica, la lectura de la poesía tendente al barroquismo y al recargamiento, a la "literatura," pues, con el asalto a una ciudadela bien fortificada y de calles laberínticas. Aquel que se atreva a escalar sus murallas y recorrer su interior debe estar bien pertrechado; ser quizá ese lector ducho, bien preparado del que habla Frost. Aun así corre el serio peligro de perderse entre sus complicadas callejas hasta que le sobrecoge la rigidez y la inmovilidad "del cuerpo y el alma": "El que se intrinca en esta ciudadela murada, tiene que estar bien pertrechado para subir a sus torres y bajar a sus pozos, para no perderse en las mismas callejas de su dominio. Si no viene el nudo, el cólico miserere, la parálisis enredada del cuerpo y el alma" (249).

Estos males de la "literatura" no se deben sino a su lenguaje discursivo; son consecuencia de su sucesividad y linealidad. La desorientación y la confusión del lector provienen de un lenguaje poético que se extiende en demasía; en un lenguaje, como decía Juan Ramón en una cita anterior, "premioso" y "yustapuesto." "Premiosidad" y concatenación sintáctica del lenguaje que es paralela a la temporalidad de la lectura; existe una relación directa entre ambas. De ahí que, insistimos, las apreciaciones de los dos poetas sobre la lectura nos sirvan para apuntalar sus decisiones

⁵¹ Juan Ramón ambicionaba, en relación a su concepción del lenguaje poético y, por otro lado, de la poesía como combinación de pensamiento y sentimiento, y de vivencia espiritual, un porvenir en el que la poesía se encarnaría en un libro en blanco, sin palabras ni poemas, "sin nombre ni tropieza": "Escribir es aprender "a llegar" a no escribirla, a ser, después de la escritura, poema en poeta, poeta verdadero en inmanencia conciente. ¡Qué belleza armoniosa y pacífica ese libro en blanco, en blanco voluntario, respetado blanco final, con silencio de muerte y trasfiguración" (Ideología 503).

estéticas. El asalto a la fortaleza del poema es descrito como una experiencia temporal. El lector/soldado ha de realizar una serie de acciones sucesivas: escalar y descender torres, perderse entre las calles serpenteantes; en otras palabras, sortear a medida que avanza las dificultades y obstáculos que el texto le plantea. Un desafío en el devenir "yustapuesto" del discurso del que, por otra parte, no siempre se libera el que lo acepta. La complejidad conduce a la parálisis que posiblemente no signifique tanto la detención del movimiento sino la inutilidad y esterilidad del continuo vagar.

Tampoco debemos pasar por alto la ligadura de esta sucesividad de la lectura con el modo de pensamiento "filosófico," ni directo ni inmediato sino compuesto de rodeos, de un encadenamiento de inferencias, deducciones y razones, que caracteriza a la "literatura." El lenguaje, ya lo hemos indicado en diversas ocasiones, "premioso," "cargado" y "perfecto" del "literato" que alarga la versificación, se corresponde con un modo de conocimiento que es "física cerebral," temporal y "duradero;" que no piensa, por tanto, la eternidad como "presencia del presente." En este sentido, esta poesía "filosófica" que elucubra obliga al lector, apropiándonos de las palabras de Creuzer sobre la alegoría, a "respetar y seguir la marcha del pensamiento."

Qué duda cabe que la lectura de la "poesía" procederá de manera completamente distinta; que no consistirá en los rasgos que definen a la que comporta la "literatura." Tampoco extrañará que, como la de ésta, se parezca al concepto de creación poética que produjo su objeto: el poema. Será, pues, "breve," "alada," es decir, sin esos atributos de actividad temporal y azarosa. Podrá ser difícil y oscura pero, al contrario que en el caso de la "literatura," esta complejidad no es el resultado de un discurso "yustapuesto" y "retórico." Su oscuridad no está relacionada con la conversión de la lectura en un proceso complicado debido al tiempo y al discurso. Su

difficultad estriba en la necesidad de que el lector, como el autor antes, sepa adaptarse a un contenido que no se comunica a través de la reflexión, del enlace de razonamientos, de manera "filosófica," sino por medios más irracionales, entre la emoción y la intuición. Así lo indica Juan Ramón en Estética y ética estética: "La gran poesía 'difícil' comunica por soplo, imán, majia, fatalismo, como fue creada y no por análisis metódico, su secreto profundo" (335).

Este "secreto profundo" de cada poema sugiere el "misterio," existente tras la "realidad visible," que el poeta, a juicio de Juan Ramón, ha de atrapar. Una realidad que no pertenece al entorno fenoménico; una realidad ideal caracterizada, pues, por la inefabilidad. La profundidad del "secreto" escondido en la "gran poesía" estaría así ligada a lo inefable o indecible. Y, en este sentido, el acceso a él sólo sería posible a través de los mismos recursos empleados por el poeta: la intuición y el instinto. La comunicación entre texto y lector no se establece, como dice la cita, por el "análisis metódico;" y aquí vuelven a resonar los caracteres de la creación temporal y discursiva del "literato," entrelazando y comparando los diversos elementos dispuestos en la extensión del texto. Se establece a través del mismo "soplo," ligero y fugaz, que permitió al poeta aprehender el "secreto." Por medio del "encanto" y no de la "reflexión," explica Juan Ramón en otro momento, se despeja el posible hermetismo de la "gran poesía" verdadera: "En la gran poesía la oscuridad se aclara por encanto, no por reflexión" (EEE 298).

No está sujeta, por tanto, la lectura de la "poesía," al "complicado rito" al que se someten el "literato" y su lector. Al "rito" al que sí, contrariamente, conducirá a sus lectores la poesía anecdótica y alegórica, elusiva y desafiante a los intentos de interpretarla de Robert Frost. Un "rito" al que incluso convertirá, en una última y

atrevida vuelta de tuerca, en parte del significado lógico de la anécdota de uno de sus últimos grandes poemas, "Directive." El viaje literal del poema, una aventura de carácter ritual plagada de peligros e incertidumbres a un lugar lejano y recóndito, siguiendo las indicaciones de un guía cuyo objetivo es que el aventurero se pierda, sugiere el proceso interpretativo, el "rito" de la lectura. Una anécdota que se asemeja sobremanera a aquella otra de Juan Ramón en la que el lector intrépido de la poesía "barroca," el lector "literato" cabría calificarle, escalaba las torres y bajaba a los pozos de una ciudad en cuyas calles enrevesadas había de perderse irremisiblemente.

4. Anécdotas del "sinfín."

Fieles a la propia descripción del poeta nuestro estudio transita las principales etapas del proceso que desemboca en la supresión del "asunto." Los dos primeros apartados se interesan por la poesía con "asunto" que precede a Diario de un poeta recién casado. El tercero se detiene a analizar la versificación breve que con las inevitables excepciones, algunas mencionadas por el mismo Juan Ramón en su carta a Cernuda, dicho libro instaura "casi por completo."

Las raras veces en las que vuelve a "lo largo," "Pureza de mar," "Mar despierto," "Jeneralife," "Hermanos eternos," a partir de Diario nos sirven de advertencia sobre los riesgos de las divisiones tajantes. Aceptamos, como Ángel González también hace cuando accede a la división de la obra de Juan Ramón en dos grandes periodos,⁵² los beneficios metodológicos y clarificadores de las particiones e incluso su adecuación y coherencia, pero conviene no incurrir, según observa González, en sus errores simplicadores. Debemos ser cautelosos a la hora de fragmentar la obra de Juan Ramón en secciones prácticamente incomunicadas entre sí; subrayar su continuidad en lugar de insistir en "períodos rígidamente delimitados."⁵³ Así, en cuanto a la evolución del "asunto" en su obra, los estadios o fases que establezcamos no han de entenderse como límites impermeables. Sobre todo en lo que

⁵² No hacemos sino seguir la división habitual empleada por los críticos y respaldada por el propio poeta. Existe un acuerdo generalizado sobre la innovación estética que representa de Diario, aunque las explicaciones sean diversas, tal como se aprecia en la exposición sucinta que de ellas hace Víctor García de la Concha en su artículo recapitulatorio de los estudios sobre Juan Ramón. Véanse págs. 162-5.

⁵³ Juan Ramón Jiménez pág. 51: "Acepto esa división, con todo género de reservas, porque facilita o simplifica el estudio de la obra de JRJ, permitiendo contrastar y definir la evolución de sus elementos más característicos en el plano de la expresión y en el del contenido. Pero establecer fronteras dentro de la obra de JRJ no es tarea sencilla, ni siquiera siempre posible si se intenta fragmentarla en períodos rígidamente delimitados." En general, la tendencia entre los estudiosos de Juan Ramón es la de alertar, según hace Antonio Vilanova en un artículo titulado "El ideal de la poesía desnuda en Juan Ramón Jiménez," contra "el obstinado empeño en deslindar con precisión a qué etapa de su obra corresponden sus diferentes estilos y maneras," (277).

se refiere a la época en la que dicho "asunto" se da, ya que es en el conjunto de obras que la componen donde se desarrolla realmente el proceso de adelgazamiento de la composición. Diario sólo señala su final. Tratándose de una transformación paulatina que puede admitir la persistencia en las obras sucesivas de usos pasados, lo primordial será marcar la tendencia que prevalezca en cada momento.

Aquí proponemos la división en dos mitades de la poesía con "asunto" escrita hasta Diario. Distinguimos entre una primera poesía que presenta algunos rasgos narrativos y otra posterior más descriptiva. En sus libros anteriores a Elejías, Almas de violeta, Ninfeas, Rimas, Arias tristes, o Jardines lejanos, Juan Ramón emplea habitualmente el romance y sus poemas a menudo contienen rastros de anécdota. En Rimas, afirma Ángel González, el poeta de Moguer indaga en los aspectos no sólo líricos sino también narrativos "del romance tradicional castellano": "Libro romántico, todavía ingenuo, con poemas que persiguen la expresión sencilla, en los que se exploran las posibilidades líricas y narrativas del romance tradicional castellano" (194).⁵⁴ Esta forma romance, continúa González en su excelente estudio, "se adueña por completo" de su siguiente libro, Arias tristes, muchos de cuyos poemas tienen un carácter narrativo; se aprecia en ellos "una leve anécdota amorosa increíble, irreal" (195).

Elejías sustituye el romance por el verso alejandrino; ese leve carácter narrativo por lo descriptivo. En él y en los libros que le suceden hasta Estío a excepción de Sonetos espirituales, La soledad sonora, Poemas mágicos y dolientes,

⁵⁴ Ángel González certifica el predominio del romance sobre cualquier otra forma en estos primeros libros en este comentario al libro Olvidanzas: "Así como en los libros anteriores a Olvidanzas eran excepcionales los poemas que se salían de la forma romance, a partir de Olvidanzas sólo excepcionalmente escribirá romances asonantados" (199).

Laberinto, Melancolía, el poeta se decanta por la descripción de paisajes; por la contemplación extasiada de una naturaleza bella e ideal. Elejías, a juicio de nuevo de Ángel González, "revela al gran poeta impresionista y paisajista"(202). A partir de él y hasta Melancolía se encadenarán los retratos delicados y sensoriales de escenas y ambientes de una naturaleza a menudo traspasada por anhelos espirituales. La observación pictórica y visual se impone a cualquier tipo de narración por endeble que fuese.

Queda claro, sin embargo, que este cambio de lo anecdótico a lo descriptivo no supone una gran variación con respecto a su objetivo de suprimir el "asunto." Puede que, como él mismo señala en la carta a Cernuda, sea un paso más en la dirección adecuada. Las estancias de sus versos en alejandrino reducen la extensión del romance anterior, "no suelen tener más de dos o tres estrofas"(59), pero aún se está lejos de la forma abreviada de Diario ya que, por otro lado, ensanchan el metro. La descripción es en la definición de Juan Ramón, así pues, tan "asunto" como la anécdota; tan retórica, ("el asunto es la retórica"(59) aclara Juan Ramón), como lo narrativo.

Aunque acorten su longitud, en los poemas del lenguaje descriptivo prevalece lo retórico y, en consecuencia, lo temporal. Continúan siendo composiciones largas que chocan con su concepción de la eternidad "como presente," "como instante." Así entenderemos más adelante sus quejas, apuntadas en su distinción de nuestro apartado anterior entre artes "de creación" y artes de "imitación," por los obstáculos con los que lo mimético entorpece su llegada a la "verdadera" realidad. El lenguaje descriptivo está tan alejado del "presente de eternidad" como el lenguaje narrativo. El término "asunto" abarca tanto a lo "épico" como a lo "mimético" en su oposición a la instantaneidad e inmediatez de la poesía breve.

Atendiendo a la intención expresada en la introducción, las anécdotas de los primeros libros que aquí vamos a recoger muestran el itinerario fervoroso del protagonista poemático por caminos apartados y solitarios. Bajo el claro melancólico de la luna o alumbrado por las pálidas luces de las estrellas de la madrugada, se interna por sendas oscuras y silenciosas. Son caminos irreales, de tristeza y quietud que se dibujan en el ensueño o, como escribía en un artículo sobre Paul Verlaine a quien probablemente imitaba, en el "paisaje lánguido de su alma" (231).⁵⁵

Es verdad, tal como aseguraba Ángel González refiriéndose a Arias tristes, que la "leve anécdota" de los primeros libros suele relatar un suceso de tipo amoroso. Y, en ciertos casos, los paseos por estos jardines recorridos por una brisa suave están relacionados con alguna frustración o ansia de tipo sentimental. Pero, en otras ocasiones, sus pasos nostálgicos intentan paliar carencias e inquietudes de índole espiritual. Le impulsa un sentimiento de angustia espiritual; le animan los deseos de idealidad y aspiraciones metafísicas que caracterizan su ideología de este período. Sus paseos por jardines frondosos y aromáticos han de entenderse, con frecuencia, como una búsqueda espiritual.

Richard Cardwell aclara convincentemente, en relación con esto, que la melancolía y la tristeza que envuelven a la poesía de sus primeros libros no proviene, como algunos críticos creen, de una postura romántica trasnochada, sino de una auténtica enfermedad de lo infinito y de lo absoluto que sobrecoge a los autores de la

⁵⁵ Su descripción en un artículo de 1903 recogido en Crítica paralela de los senderos tristes de Verlaine se puede trasladar a los de sus propios poemas: "Cuando el arpa de Verlaine se alumbra de luna, jime un aria secreta y lejana, ..., esplendor de parques dormidos, donde las fuentes suntuosas expanden sus hilos diamantinos en un éxtasis de yelo. El claro de luna prepara su fondo para las aprisiones; es una quietud solemne y lírica; la misma brisa detiene sus aromas balsámicos; el árbol muestra sus hojas de cristal; hay una melancolía inmensa bajo el azul de cielo.... Pablo iba una noche por el campo. Era en aquel buen tiempo en que su alma, al amor de la estrella pálida, vio subir la alondra al cielo,...."(229)

época. No es una pose estética, "a mere aesthetic motif," sino un verdadero temor a que sus promesas de eternidad e idealidad no se cumplan: "To associate this type of expression simply with Romantic attitudinising, as critics have tended to do, is to ignore its close relationship with the extensive spiritual malaise of the age"(75). Ante tal desolación espiritual, la poesía ofrece consuelo al atribuirse alguna forma de poder trascendental. El poeta se refugia en la ilusión de trascendencia que le concede la escritura poética: "The first is that some form of transcendental process of art supplies a refuge and consolation"(76).

Juan Ramón es, pues, desde sus inicios el poeta de lo espiritual, de lo inefable, de lo ideal.⁵⁶ Los procedimientos para conseguirlo, cuyo análisis es nuestra tarea, pueden divergir a medida que sus convicciones varíen. Pero resulta indiscutible que su estética no se contenta con lo material, con lo decible, con lo visible. De principio a fin de su vida artística, confesaba Juan Ramón en otro de los numerosos aforismos de Ideología, su "letra" había tendido hacia un "sinfín;" hacia un espacio lejano, más allá del circundante y familiar, al que sólo es posible identificar con su fines ideales. No siempre creyó que este "sinfín" se hallase en el mismo sitio y que, por tanto, hubiese de recurrir a las mismas estrategias para llegar a él, pero nunca se quebró la convicción de su existencia y la posibilidad de alcanzarlo: "Antes, mi letra iba a galope adelante hacia un sinfín. Luego se volvió cada vez más encabritada hacia otro sinfín arriba. Ahora se inclina hacia el sinfín de origen. Pero el origen no es para mí punto de partida sino punto de primavera"(371)

⁵⁶ La "preocupación metafísica," dice acertadamente García Gutierrez en su ensayo "La metafísica de Juan Ramón Jiménez," es un rasgo común a toda su obra: "La preocupación metafísica aparece ya en los primeros escauceos poéticos del Juan Ramón adolescente. No es, pues, como pudiera creerse, privativa de la llamada 'segunda época'"(427).

Su declaración, es preciso decirlo, se enmarca en la última época en la que ya domina de manera absoluta el pensamiento inmanente. La acción inmanente se caracteriza por la inmovilidad del agente ya que su destino es él mismo. De esta manera, la inmanencia se distingue de la naturaleza transitiva de la trascendencia.⁵⁷ En las primeras etapas, su "letra" partía hacia algún lugar fuera de él. Posteriormente, el punto de salida coincide con el punto de llegada; el final con el origen. El ser inmanente cree que su conciencia es principio y origen de todo, lo cual convierte en inútil cualquier movimiento.⁵⁸

Por su parte, las anécdotas de paseos en jardines tristes y misteriosos se corresponderían con los trayectos imprecisos del primer "sinfin." Los pasos del caminante melancólico sugerirían un movimiento trascendente tan vacilante aún, (al menos a los ojos del poeta maduro que realiza la afirmación), que no sabe nombrar su dirección: ni "arriba" ni en el "origen," sino en algún lugar sin determinar. La búsqueda espiritual, el proceso de trascendencia del que habla Cardwell, se representaría en estos relatos de paseos nocturnos y solitarios; en estas narraciones que podemos denominar "anécdotas del sinfin."

La presencia como protagonista de un caminante asemejan a estas anécdotas a

⁵⁷ Ferrater Mora, pág. 197: "Se dice de una actividad que es inmanente a un sujeto cuando "permanece" dentro del agente en el sentido de que tiene en el agente su propio fin. El ser inmanente se contrapone, pues, al ser trascendente -o transitivo- y, en general, la inmanencia se contrapone a la trascendencia."

⁵⁸ El carácter inmanente del pensamiento de su segunda época lo declara sin ambages García Gutiérrez: "El poeta procuró siempre ser fiel a su 'principio de inmanencia.' El 'en mí' se encuentra profusamente reiterado a lo largo de la segunda etapa, como **leitmotiv** recurrente, como incesante ritornelo"(433). No obstante, aunque no remitan a dicho concepto, otros estudiosos también han observado la inmovilidad del poeta. Poniendo como ejemplo el poema "Los árboles," José Ángel Valente apunta la diferencia esencial entre las salidas de la poesía mística y el habitual "viaje inmóvil" de Juan Ramón: "Esta salida no tiene, con respecto a la mística, más que puras coincidencias tonales. Estamos aquí ante muy otra aventura del alma. Se trata de un viaje inmóvil que comienza en el poeta, pasa por el poeta y termina en el poeta"(98).

las narraciones alegóricas. El viajero, asegura Angus Fletcher en su libro ya citado, es un "héroe natural" de los textos alegóricos puesto que las diversas situaciones y acontecimientos del viaje le ofrecen la posibilidad de mostrar diferentes aspectos de sí mismo: "Another natural hero for allegory is the traveller, because on his journey he is plausibly led into numerous fresh situations, where it seems likely that new aspects of himself may be turned up" (36-7). La alegoría suele describir un proceso que encuentra su mejor representación en las tramas de viajes a lugares distantes de los conocidos y la posible vuelta: "It is easy to discern this typical, simple sort of allegorical process. It is represented by voyages, land journeys, air journeys, ... from home to a distant place, and then either a return" (153).

La frecuencia de este tipo de trama, por tanto, no es fortuita. El viajero y su viaje colaboran con el interés de la alegoría por sugerir una sensación de progreso. A fin de manifestar el proceso por el que se interrelacionan los diversos elementos "imaginativos o intelectuales" que confluyen en el texto, el escritor alegórico, según señala Guy Clifford, recurre a la narración de un viaje, de una búsqueda:

To express change and process allegorical action often takes the form of a journey, a quest, a pursuit: this becomes the metaphor by which a process of learning for both protagonists and readers is expressed... It also provides a means for expressing - via dramatic relationships and imagery, for example - a complex pattern of connections between various ideas and abstractions (11).

La continuidad, el desenvolvimiento de diversas vicisitudes, de las tramas de viaje

sustenta el carácter procesal del pensamiento alegórico; ayuda a que éste se contemple como el resultado de un "modelo complejo de conexiones entre distintas ideas y abstracciones." Los avatares en la progresión de viaje y viajero son paralelos a los pasos y relaciones que configuran sucesivamente el pensamiento alegórico. Una naturaleza procesal y progresiva de trama y pensamiento que incide necesariamente en la interpretación; para los lectores, como deduce Clifford, la lectura del texto también se convierte en "un proceso de aprendizaje."

Ahora bien, esto sólo parece suceder así cuando, como también destaca Fletcher, la anécdota del nivel literal es consistente; cuando tiene sentido por sí misma, independientemente de su segunda significación: "The whole point of allegory is that it does not **need** to be read exegetically; it often has a literal level that makes good enough sense all by itself"(7). Como afirmará Robert Frost más adelante, la consistencia y coherencia de la historia ha de ser tal que, si así lo prefiriesen, los lectores podrían contentarse con ella renunciando a averiguar su segundo significado.

En su caso, tal naturaleza de la anécdota procedería, en buena parte, de su probabilidad y verosimilitud; de ese marcado tono realista, comentado por sus estudiosos, de sus descripciones de paisajes, personajes y hechos. Se suele acudir al elemento realista o plausible de la acción narrada para definir lo alegórico. Así lo hace Carlos Bousoño en Teoría de la expresión poética cuando, a fin de contraponer el modo de conocimiento "irracional" del símbolo al "lógico" de la alegoría, examina el poema de Francisco Brines titulado "El barranco de los pájaros." Sin precedentes, a su juicio, en la poesía española, el poema relata por medio de los recursos combinados de la "alegoría," la "simbolización disémica encadenada" y la "yuxtaposición temporal," una

excursión al campo.⁵⁹ Hay indicios suficientes a lo largo de la composición para hacer pensar al lector que, en realidad, "se está hablando del discurrir de una vida." Sin embargo, éste debe dejar en suspenso por unos instantes ese "conocimiento lógico" y ceñirse, aceptándola "como aceptamos una descripción realista," a la anécdota de los excursionistas. El "carácter alegórico" del poema es "indudable," explica Bousoño,

... ya que para que el poema haga todo su efecto es necesario caer antes en la cuenta de que con el hilo argumental se está hablando del discurrir de una vida, no de una excursión, bien que, a su vez, el lector deba, ante cada una de sus partes, poner ese conocimiento lógico, que procede de la totalidad, entre paréntesis, y "tomar en serio" a los excursionistas y al paisaje descrito, o sea, aceptarlos como aceptamos una descripción realista, para que, a continuación, las palabras en disemia simbólica puedan hacernos llegar sus significaciones irracionales (ocultas en la emoción) junto a los significados lógicos que tengan (410)

De la declaración de Bousoño, aunque en su ejemplo, como así también ocurre en Frost, aparezcan unidos, nos interesa destacar no tanto ese aspecto realista de lo alegórico como su observación de que el lector se vea obligado a postergar su "conocimiento lógico," su interpretación del nivel literal, hasta que concluye su lectura de la historia en la que éste consiste. Antes de proceder a componer su significado

⁵⁹ Véase Teoría de la expresión poética, pág. 409: "He sido tan minucioso en el precedente análisis porque esta combinación de alegoría (en cuanto al plan del conjunto), simbolización disémica encadenada (en cuanto al desenvolvimiento de muchos, no de todos, los pasajes) y yuxtaposición temporal (como resultado de la alegoría), se constituye en un artificio retórico único, aunque de tipo complejo, que carece de precedentes, a mi entender, en la poesía española."

figurado, el lector ha de someterse al curso de lo literal. Algo que confirmaría la consistencia de la narración y, por otro lado, su suficiencia para cubrir la totalidad del texto, puesto que, de ninguna otra manera, podría retener la atención del lector hasta el final, obligándole a retrasar su interpretación. De no ser lo bastante convincente o coherente, el interés del lector se desviaría irremediabilmente hacia su significado "lógico." Su extensión, de otra parte, puede ser considerada parte integrante de esta coherencia: si la anécdota se desvanece antes de que el texto termine, el lector adelanta su aprehensión del significado "lógico," mermando, de este modo, la consistencia de lo literal.⁶⁰

Es más importante, pues, la coherencia y totalidad de la anécdota que su posible carácter verosímil. De hecho, esta consistencia esencial de la anécdota de la alegoría no descansa en la representación realista de ésta. Fletcher sugiere algo parecido al comentar la recurrencia de narraciones de viajes en la alegoría. Algunos son descritos de manera realista; otros, en cambio, son "the sheerest fantasy," pero todos ellos presentan siempre "a material description of travel" (153), dando a entender que ninguno fracasa a la hora de mostrar un viaje lo suficientemente coherente y extenso que sustente el "progreso alegórico." Este "progreso alegórico," apunta a continuación, no ha de ser obligatoriamente "plausible." Lo realmente fundamental es que su movimiento hacia un objetivo definido sea recto y constante: "The progress need not be plausible, All that is required for this to be a progress is that it have a constant forward motion, that it be unremittingly directed toward a goal, that it attempt an undeviating movement in a given direction" (153-4). A fin de expresar lo cual la

⁶⁰ Conviene aquí recordar, en apoyo de este comentario, la definición de Umberto Eco de la alegoría como un "fragmento narrativo extenso": "a extended piece of narrative." La anécdota del plano literal necesita un cierto desarrollo discursivo.

anécdota, de nuevo, debe ser suficientemente convincente y comprehensiva. Sólo una anécdota de tales características puede sugerir ese tipo de progreso sucesivo y recto.

La naturaleza procesal que conlleva el modo alegórico, su cualidad de actividad inacabada y en marcha, estaría, así pues, de acuerdo con todos estos testimonios, ligada a la existencia de una anécdota que no nos haga volver la mirada, indefectiblemente, hacia su significado oculto. Más que transparentar lo que oculta, el nivel literal debe ser capaz de llamar la atención sobre sí mismo. Si así no sucediese, la verdad alegórica que, como hemos dicho, refleja el progreso de la acción descrita en la narración, no se entendería como el resultado de un proceso. Es necesaria, pues, la existencia de un sentido literal fuerte, lo que incluye una extensión y duración suficientes, para que percibamos la actividad temporal y sucesiva que fragua el sentido verdadero.

Parece claro, por otra parte, que dicha fortaleza y consistencia de lo literal también es indispensable para que ocurra esa elusividad y complejidad que, según coinciden todos sus estudiosos, distingue a los textos alegóricos. Fletcher aseguraba, en una cita anterior, que la intención de la alegoría era tanto aclarar como oscurecer. Un fin doble que se desequilibraría, que se inclinaría a favor del primero de los objetivos, aclarar, si la anécdota no fuese convincente, si a través de ella, impidiendo que el lector la "tome en serio" en palabras de Bousoño, se trasluce el sentido oculto.

La oscuridad parte de la capacidad de lo literal por esconder su sentido figurado, por no revelarlo sin más, y esto sólo puede conseguirse por medio de una anécdota consistente. Clifford, de otro lado, hacía depender la intransigencia de la alegoría de su preocupación por un tipo de verdad compleja y procesal: el resultado de un entramado de relaciones. Algo que él mismo, como ya hemos comentado, relaciona

con la presencia de numerosas acciones de aventuras y viajes; tramas que sólo siendo consistentes podrían mantener en pié ese proceso en el que "various elements of an imaginative or intellectual system interact."

La complejidad en la que ponen el acento Maureen Quilligan o Cristopher Norris es, como ya hemos expuesto, verbal. Más que los conflictos nocionales o conceptuales del "sistema intelectual o imaginativo" que menciona Clifford, les interesa las dificultades inscritas en, empleando la terminología de Quilligan, lo "letteral." Pero no es imaginable pensar en esta entronización del lenguaje, de lo "letteral," sin una parecida relevancia de lo literal. De hecho, según lo indicado por Quilligan, el lector se da cuenta de la capitalidad del lenguaje al chocar contra la impenetrabilidad de la acción literal. Es la elusividad de la acción lo que le hace descubrir que la clave está en el lenguaje en el que se narra. Lo cual nos devuelve, nuevamente, a esa correspondencia entre la complejidad y la consistencia de la anécdota. Lo "letteral" se funda, en última instancia, en una acción consistente que no trasluzca el sentido figurado; que lo oscurezca. De otra manera, evidentemente, lo "letteral" no sería clave de nada puesto que no habría nada que desentrañar.

Las anécdotas de los primeros libros de Juan Ramón Jiménez no siguen estas pautas de comportamiento. Adolecen de la consistencia que permitiría leerlas por sí mismas desatendiendo, al menos durante unos instantes, su significado figurado. La atención inevitablemente, más pronto que tarde, se desliza del nivel literal al figurado. Ante la discontinuidad y debilidad de la anécdota, el "conocimiento lógico" sale a la superficie reclamando todo el interés. Suele suceder que la anécdota, más irreal que real, no cubra toda la extensión del poema, sino que se desvanezca o "naufraque" de manera precipitada por el empuje de su sentido oculto.

Quizá convenga en este punto volver sobre la denominación de anecdóticos de estos poemas a fin de delimitar su naturaleza. Anotábamos en la introducción como Ricardo Gullón aceptaba tal calificación al afirmar que uno de los logros de Diario era el abandono definitivo de la anécdota. En páginas anteriores, citábamos a Angel González refiriéndose a las "leves" anécdotas de sus primeros libros. Sin embargo, al analizar un poema, el número 167, de la Segunda antología poética en el que se describe a una mujer y a un hombre cuyas huellas se confunden "en la arena mojada," una anécdota tan "leve" como la de dichos primeros libros, nos alerta de la "supresión de la anécdota":

Adviértase la supresión de la anécdota. El poeta reduce a un solo instante la presentación de unas relaciones, cuyo sentido y alcance ignoramos. Se trata del momento de dos vidas humanas, sin otra significación que la de dar fe de lo que en ellas hay de momentáneo. ¿Qué pasó antes?; ¿qué va a pasar después? No lo sabemos, ni importa (79).

Sus preguntas demandando una mayor concreción para que a tal descripción se le pudiese otorgar el rango de anécdota, nos remiten a quien mejor ha explicado su supresión como fenómeno de la lírica simbólica, irracional y emotiva, moderna: Carlos Bousoño.⁶¹ Interesado únicamente "por el mundo íntimo de las reacciones

⁶¹ Una de las tesis fundamentales defendidas por Bousoño en Teoría de la expresión poética consiste en el significado irracional del símbolo que demanda una respuesta no lógica sino emocional. A este respecto, las emociones destronarán al tema (véase pág. 308); la anécdota dejará "de existir a fuerza de subjetivismo" (316). Es posible, en este sentido, que la observación de Ángel González se base en los comentarios de Bousoño puesto que, al aludir a los "procedimientos agrupados bajo el denominador común de la irracionalidad e irrealidad"(76) encontrados en el mismo poema 167, nos aconseja acudir

emocionales del narrador lírico (315)," la supresión de la anécdota se caracteriza por la falta de concreción; por dejar en el aire las preguntas formuladas por González:

Consiste en la eliminación de alguna, varias o todas estas cosas en la representación poemática: la causa, el lugar, el quién o qué concretos, a veces el cómo, y, en general, la nominación directa de la realidad. Se trata, pues, de desprenderse, en lo posible, de cualquier concreción, y es, por tanto, lo opuesto a todo realismo (314).

Uno de los ejemplos propuestos por Bousoño de composición no anecdótica es un poema de Antonio Machado en el que, de manera parecida al poema de Juan Ramón comentado por González, se evoca el encuentro entre una mujer y el hablante lírico. Podemos hablar de supresión de la anécdota "ya que no sabemos quién es ella, cuál el sentido y clase de su ausencia, y qué relación sentimental tiene con el poeta o protagonista poemático" (318). Lo realmente importante es la expresión de un sentimiento, "sin que el entramado argumental asome más que como alusión vaga" (317).

Esta vaguedad o éste carácter alusivo no diferiría prácticamente nada, a nuestro entender, de la "levedad" que González apreciaba en las anécdotas de los primeros libros. De hecho, como hemos advertido, la anécdota del poema que le sirve para señalar su supresión no es más endeble que la de aquellos en los que encuentra una, aunque sea "leve." Los análisis, en todo caso, tanto de González como de Bousoño, son acertados. Lo que sí nos interesa precisar, no obstante, es que la "supresión de la

anécdota" no significa la erradicación de todo elemento narrativo sino de su mayor o menor irrelevancia. Es verdad que en estos poemas se enseñorea la emoción en detrimento de la concreción, de la "noticia," pero aún se está a cierta distancia del irracionalismo en el que no se distingue siquiera ese endeble "entramado argumental." Prueba de esta permanencia de lo narrativo sería el que, aunque haya "supresión de la anécdota," Bousoño, como hemos tenido la oportunidad de ver, emplee el término "narrador" en dos ocasiones para aludir al hablante lírico. La anécdota se resiente por la eliminación de buena parte de su concreción y, paralelamente, la atención se reorienta hacia las emociones, pero quedan restos narrativos.

Esta fórmula de una anécdota debilitada aunque todavía con resonancias narrativas es la que podría describir los ejemplos anecdóticos de la poesía primera de Juan Ramón. La que podría explicar, de una parte, por qué denomina a estas composiciones de anécdotas frágiles y vagas su "versificación épica." A pesar de su endeblez, se mantienen ciertos vínculos con lo narrativo. También ayudaría a entender, de otra parte y por las mismas razones, que la diferenciamos de la narración alegórica, considerando esa naturaleza consistente que se le atribuye, tal como hemos analizado, a ésta última. Serían composiciones "épicas" en cuanto que se registran elementos narrativos, pero no "alegóricas" al presentar una anécdota débil que se diluye anticipadamente.

La descripción de Bousoño también nos es útil porque el aspecto que indica como causa principal de la supresión de la anécdota, el escaso realismo, (la supresión de la anécdota, dice, "es lo opuesto a todo realismo"), constituye también el motivo fundamental que hace imposible lo alegórico en Juan Ramón. Vimos, en efecto, que la verosimilitud de la acción narrada no es condición indispensable de la alegoría: lo

representado puede ser, como señalaba Fletcher, "the sheerest fantasy." Eso, sin embargo, no le impide convertirse a veces, como en los casos apuntados por Bousoño y en el caso más concreto de Juan Ramón, en el anclaje de su consistencia.

Así, ocurre habitualmente que el camino del paseante que empezó siendo un trayecto horizontal, que aquí supone una experiencia de tipo más o menos realista, se troque en un ascenso, en una senda ascendente de signo puramente imaginario. El paseante se vuelve hacia objetos situados en las alturas que son fáciles de identificar con conceptos ideales o trascendentes, como la luna o las estrellas. De esta manera, la horizontalidad del paseo original y con ella la pervivencia de la anécdota literal desaparecen. Se muestra en su lugar un gesto vertical que ya es, prácticamente, el sentido verdadero, lógico, de su paseo en principio horizontal: el vuelo trascendental, el anhelo de trascender. Al paseo literal más verosímil y horizontal, le releva y revela, al mismo tiempo, sin darle la oportunidad de completarse, la ascensión ansiada al territorio de lo inefable y misterioso.

En conjunción con esto último, la acción literal suele estar envuelta con el velo ilusorio del sueño o la ensoñación. Son, en su mayoría, travesías nocturnas en las que lo soñado o entrevisto no se distingue de lo real. Así, en un poema perteneciente a Rimas, "Alborada ideal," la noche y el sueño sorprenden al protagonista. Aún reina la oscuridad de la madrugada cuando despierta y sus visiones soñolientas se confunden con las imágenes igualmente irreales que sonó momentos atrás. Bien por el sueño del dormido o bien por la conciencia vaga del recién despierto, el hablante retoza entre los más bellos ideales:

Una vez que la noche sorprendióme en la selva

me dormí entre los árboles, al amor de los cielos;
 soñé risas de niños en jardines de nardos,
 soñé en ojos azules y en dorados caballos
 y en los giros fantásticos de esas pálidas nieblas
 en que siempre se envuelven mis nostálgicos sueños.
 Desperté entre caricias; aún la noche temblaba
 con sus quejas distantes y sus tristes luceros,
 y quedaron, mi alma y mi cuerpo, sumidos
 en las vagas dulzuras de un placer soñoliento.

(Primeros libros de poesía 131)⁶²

El paisaje del sueño, de "pálidas nieblas," no difiere en mucho del de su despertar, de "quejas distantes " y "tristes luceros." Los sentimientos de tristeza e idealidad tiñen el paisaje; estamos, desde luego, en "paisajes lánguidos del alma," tal como él calificaba los jardines nostálgicos y melancólicos de Paul Verlaine. En los poemas de senderos umbríos y tristes de Juan Ramón, los objetos, las cosas, incluso cuando la escena no se pretende como resultado del sueño o la ensoñación, se perciben como si flotasen en el aire, sin asiento en la tierra. Todas las acciones del hablante están siempre tamizadas por un velo que resta materialidad tanto al paisaje como a las figuras y sus acciones. El detalle más realista, cuando existe, queda anulado por una atmósfera general de ilusión y de irrealidad.

Estas descripciones irreales y visionarias vuelven inútil e imposible la tarea de leer estos poemas como Frost sugería e incluso proponía que leyese los suyos,

⁶² Las siguientes referencias a este libro se marcarán con la abreviatura PLP.

limitándose a la acción narrada. El paseo entre los árboles de una "selva," de un ámbito que ya tiene de por sí resonancias de enigmas y misterios, desemboca precipitadamente en "jardines de nardo" que ya pertenecen al "sinfín" al que figuradamente se quería acceder. Un "sinfín" que no difiere, digámoslo de nuevo, de la voluntad trascendental que anima estos desplazamientos, por lo que ya es parte del "conocimiento lógico" de la anécdota del paseo.

No hay la necesaria distancia entre los dos niveles de sentido que permita el juego de oscilaciones entre lo que se narra y lo que se quiere decir. El lector, en su proceso de interpretación, no tiene casi que detenerse para realizar la operación de ir, con mayor o menor dificultad, desentrañando las correspondencias que se vayan tendiendo entre ambos niveles. Tampoco para él, como diría Clifford, existe esa sensación de progreso que deriva de la consistencia sucesiva de la trama. No tiene igualmente que poner entre paréntesis, según señala Bousoño, el significado lógico para atender, aceptándola, cada una de las partes de la acción literal; aquí muy levemente horizontal y verosímil ya que incluso en el breve espacio, sólo un verso, que ocupa la aventura consciente, el término "selva," con sus connotaciones de territorio fantástico, evoca clarísimamente otras realidades más ideales.

Apuntábamos, a este respecto, cómo habitualmente el horizonte no se sitúa en la lejanía del camino sino en la profundidad de las alturas; la conversión de las líneas horizontales en otras verticales. Algo que estamos asociando con la fragilidad de la anécdota puesto que las ascensiones sugieren, más que los movimientos horizontales, ideas de trascendencia que, sin duda en Juan Ramón, donde tal cosa se hace explícita, están contenidas en el sentido figurado. En este sentido, el mantenimiento de lo horizontal significaría, en principio, una mayor fortaleza de lo literal. Lo que no

sucede en "Alborada ideal" en el que las voces suaves que atraen al protagonista, no proceden del fondo de la arboleda sino de unos ángeles cuya sonrisa no disimula la congoja que producen los recuerdos:

Se acercaban las voces. La sombría arboleda
se esfumó entre las gasas de una nube de incienso,
y unos ángeles, bellos como vírgenes blancas,
en la nube perdían sus albísimos peplos;
en la inmensa sonrisa de sus labios flotaba
la amargura infinita de los tristes recuerdos,
y en sus cándidos ojos insondables, había
transparencia celeste de dulzores eternos (PLP_132)

La penumbra más "horizontal" de los árboles es sustituida por la luminosidad también velada, entre "gasas," de la nube del cielo. A través de los ojos de los ángeles posados en ella, el protagonista soñoliento percibe reflejos de la eternidad que representan. Si aún persistía alguna mínima doblez o incertidumbre acerca de la naturaleza de su incursión en la "selva," ésta se desvanece por completo. Lo literal es absorbido por lo figurado; el paseo por la ascensión.

La endeblez de la anécdota no sólo se debe a la acción transmutadora de la percepción ordinaria del sueño. No es precisa la ensoñación para que los paseos y caminos se fundan irremediabilmente con impulsos y movimientos trascendentes. Sus anécdotas tienen tan escasa consistencia que devienen en meros apoyos para el salto trascendente. La anécdota se va diluyendo, perdiendo gas como historia de cierta

independencia mientras emerge con fuerza su significación figurada. Ésta no aguarda siquiera hasta el último momento para relevarla.

En otro poema de escenario nostálgico y nocturno de Rimas, "Vaga," el protagonista no parece sumirse en las profundidades del sueño o de la somnolencia aunque, una vez más, la hora sea propicia para que así suceda. Afligido como en tantas otras ocasiones en las que la tristeza, señal de vacío e inquietud espiritual, es a menudo el sentimiento que provoca y sostiene el deseo de trascendencia, se encamina hacia un rincón oscuro y solitario del jardín para aliviar su dolor:

Me acerqué a aquel tranquilo rincón del jardín, donde muero
de tristeza: la brisa soplabá con ténue frescor,
y a través de la fronda tupida del gran magnoliero
deslizaba la luna en mi alma su amante fulgor.

Y perdiendo en el cielo mi vago mirar lastimero
a las tristes estrellas quería contar mi dolor,
y las tristes estrellas me daban un blanco reguero
de dulcísimo llanto impregnado de besos de amor (PLP 193).

Es cierto que ya el propio recuerdo de inicios semejantes erosiona fatalmente el leve carácter realista de la descripción. Los detalles de este jardín tan parecido a otros muchos de este periodo, la brisa suave, la frondosidad del magnoliero que hace la noche más oscura e íntima, alientan, a la vez que presagian, conciencias y pensamientos trascendentes. Pero no es necesario quedarse en las insinuaciones. El

paseo horizontal, identificable por lo ya dicho a la posibilidad de una anécdota de alguna solidez, se troca casi inmediatamente en un lazo vertical, puramente imaginario, que lo anula. La figura humana que se encaminaba a aquel tranquilo rincón del jardín" se precipita en el fondo "insondable del cielo":

¡doloroso cantar, moribundo de tanto llorar!

Me abismé en el abismo insondable del cielo profundo,

y mi llanto trocóse en sonrisa de inmenso pesar (PLP 193).

En Frost, dentro de las limitaciones obvias de las formas poemáticas, la "parábola," como él mismo la denomina en ocasiones, suele mostrar la coherencia y extensión suficientes para que percibamos esa "yuxtaposición temporal" que Boussoñó encontraba en el poema de rasgos alegóricos de Francisco Brines. En la lectura de sus poemas sí repercute, por los mismos motivos, el progreso que transmiten las "parábolas": se da una lectura sucesiva porque hay una anécdota capaz de mantener el interés del lector. Sin embargo, en estos poemas "épicas" de Juan Ramón, por el contrario, la endeblez del "asunto" impide que se desencadenen dichas características de lo alegórico. En lugar de sugerir proceso y sucesividad, la anécdota es apenas un trámite que se resuelve a la mayor brevedad. Los elementos narrativos de estos primeros poemas no son suficientes para sostener, como los de Frost, una estructura de parábola; es decir, una estructura que comprenda todo el poema. Un desarrollo necesario y primario que junto a su coherencia posibilite una lectura alegórica, temporal. El sentido figurado, que debiera correr paralelo y permanecer por debajo de él, se superpone al literal.

A veces incluso no se ofrece siquiera esa leve anécdota, sea envuelta en las "gasas" del sueño o sea, como en el ejemplo anterior, rápidamente postergada. Se muestra, en todo momento, como lo que es, la aventura imaginaria de una conciencia trascendental. Dicho de otro modo, el paseo es ya el ascenso espiritual e ideal que coincide con el significado lógico de aquellos otros paseos vagamente "horizontales." Quien se adentra en el jardín en un poema perteneciente a Arias tristes del que reproducimos sus tres primeras estrofas, no es una figura humana sino el alma que su cuerpo aprisionaba:

Mi alma ha dejado su cuerpo
 en las rosas, y callada
 se ha perdido en los jardines
 bajo la luna de lágrimas.

Quiso mi alma el secreto
 de la arboleda fantástica;
 llega... el secreto se ha ido
 a otra arboleda lejana.

Y ya, sola entre la noche,
 llena de desesperanza,
 se entrega a todo, y es luna
 y es árbol y sombra y agua (PLP 281)._____

El alma es el caminante ideal por este paisaje, como los anteriores, melancólico y secreto. Una coincidencia de escenarios que insiste en mermar la ya endeble naturaleza de las anécdotas analizadas. Si en éstas aún se simulaba un poco el sentido figurado tras los pasos de un paseante, ahora ya no existe ninguna pretensión de hacerlo. En esta aventura del alma el fondo ya es superficie, lo figurado literal.

A pesar, pues, de presentar ciertos rasgos narrativos, estos poemas "épicas" no van a participar, por la inconsistencia y endeblez de su anécdota, de aspectos esenciales del modo alegórico. Tal es el caso, en primer lugar, de la significación elusiva y compleja que caracteriza a los textos alegóricos. Una indirección especialmente complicada que requiere un nivel literal coherente y suficiente. La lectura sólo se convierte en un desafío a las dotes interpretativas del lector, como Frost quería, cuando la acción literal es lo bastante convincente y extensa para dar pié al "progreso alegórico" de múltiples interacciones conceptuales y lingüísticas.

Cabría, en relación con esto, avanzar que la poesía "épica" de sus primeros libros no padece los males que aquejan a lo que él denomina "literatura." O que de padecerlos, sólo lo hace ligeramente puesto que la debilidad de la anécdota no provocaría ese lenguaje complejo y difícil de lo alegórico e, igualmente, tampoco conduciría a una escritura tan cargada y barroca, tan enrevesada y con tantas "tropiezas" como la del "literato." Aunque cada cual pueda tener su origen en distintos fenómenos; pese a que, por ejemplo, el error, según precisaría Juan Ramón, del "literato" no proceda necesariamente de lo narrativo, tanto la escritura de éste como la del escritor "alegórico" comparten una misma tendencia a la sucesividad, a la discursividad; a convertirse, en la descripción del poeta español, en un laberinto de calles que extravían al lector. La "versificación épica" de Juan Ramón, por las

razones esgrimidas, no es plenamente "alegórica" y, por tanto, si bien está todavía lejos de la poesía breve y ágil que su proceso de supresión del "asunto" persigue, su escritura no padece estos males de lo "alegórico" y de la "literatura."

En los poemas que hemos analizado, el lenguaje no se eleva a esa posición relevante, clave para descifrar el significado, que ocupa, a juicio de Quilligan, en la alegoría. No al menos si esta relevancia es debida, como lo es en Quilligan y, de modo aún más extremo en Paul de Man, a una inclinación casi connatural a lo alegórico a complicar la expresión y, por ende, la significación. En ausencia de la imprescindible consistencia y extensión textual y fatalmente debilitada por su supuesto sentido figurado, lo anécdota "épica" en Juan Ramón toma una orientación contraria a la que posibilita esa centralidad de un lenguaje complejo. Explicábamos con anterioridad que el realce de lo "letteral" aumenta en proporción inversa a la postergación del "conocimiento lógico" a un tercer estadio o momento, para seguir fielmente las explicaciones de Quilligan, después del lenguaje y de lo "literal."

No puede afirmarse que el lenguaje que describe estos paseos al jardín sea exigente, complejo. Su imaginería de caminos entre árboles frondosos y brisas suaves, de lunas y estrellas que evocan realidades ideales, se entiende bien dentro de una tradición modernista, ya señalada, de inquietud espiritual representada por los pasos tristes en jardines nocturnos de Paul Verlaine. Tampoco la expresión es conflictiva u oscura; no presenta esos obstáculos que entorpecerían la tarea del lector. Su lectura no podría compararse al asalto a una "ciudadela" por un soldado avezado y bien pertrechado. La significación no se oculta entre las callejuelas intrincadas del lenguaje. Aquí lo "letteral" no es el acceso fortificado y un tanto secreto al sentido verdadero. Éste último asoma tras la anécdota y el lenguaje que debieran o pudieran esconderla

a nuestros ojos.

No es posible que, siendo un lenguaje con "asunto," la interpretación recaiga en el "encanto," en el "soplo;" que la comunicación entre el lector y el poema no descansa en lo discursivo, en el enlace temporal del discurso. Algo que sí sucedería, en correspondencia con la naturaleza del acto creativo que dió luz al poema, en la lectura de la poesía breve, sin "asunto," posterior. El lector habrá de acudir a algún tipo de "reflexión," de "análisis metódico." Pero ello no supone una labor llena penalidades y "tropiezas." Hay un aspecto temporal inevitable en la lectura de estos poemas anecdóticos pero ésta no se transforma, como dice Guy Clifford, en una metáfora o reflejo del proceso de interacciones elusivas del texto.

En relación con esta "insuficiencia alegórica" de la anécdota y de su lenguaje, habría que concluir que estos poemas "épicas" de Juan Ramón no revelan una actitud cauta o vacilante hacia la proyección trascendente de la poesía. Sin esa expresión compleja e indirecta que sí suele observarse en la obra de Frost, no suscitan aquellos interrogantes de incredulidad y desconfianza acerca de nuestra pretendida capacidad para conocer la verdadera realidad de las cosas que, según señalaba Cristopher Norris en su exégesis de los escritos de Paul de Man, incorpora el modo alegórico. No le convierten, en el sentido dado al término por John Hollander, en un escritor "filosófico" que polemiza sobre el valor trascendente de la poesía, contentándose con formular preguntas desde una posición debilitada, posibilista y pragmática. En este sentido, el análisis de lo "épico" reafirma ese compromiso con los ideales de trascendencia que Juan Ramón, como dijimos, mantiene desde los inicios de su obra poética.

Ahora bien, hay un aspecto del concepto de Hollander de poesía "filosófica" que

sí atañería a esta poesía "épica" de Juan Ramón. Implícita en su tendencia a formular preguntas está, y en este sentido se asemeja a la acepción de "filosófica" del poeta español, la consideración de que dicha poesía tiende a la "arena discursiva," a argüir, a razonar, a inferir; a volver temporal, en suma, lo que debe de ser inmediato e instantáneo. Lo "épico," y con ello mencionamos de nuevo el motivo que él mismo da para su evolución hacia lo breve, impregna de duración algo, la captación y manifestación de lo eterno, que es intemporal.

Es cierto que, por todo lo ya expuesto, lo anecdótico en Jiménez no responde plenamente a esa concepción temporal de actividad inacabada del modo alegórico. Sus anécdotas endebles son incapaces de sostener la naturaleza procesal del pensamiento alegórico que observaron Creuzer y Solger. Y que también han apuntado los estudiosos a los que hemos citado: Bousoño se refería a interpretación sucesiva de las distintas partes de la totalidad del poema de Brines, insinuando de este modo el progresivo desenvolvimiento no sólo de la anécdota sino también de su "conocimiento lógico." La percepción, indudablemente, de un pensamiento en progreso procede de la lectura de la anécdota. Es éste la que sustenta el peso de la temporalidad y del proceso que incidiría y correría paralelo a la secuencialidad que también parece regir en la configuración del pensamiento. Aspectos estos ajenos a lo anecdótico en Juan Ramón, como vendría a demostrar la facilidad y rapidez con la que la experiencia "vertical" y trascendente sustituye a la anécdota "horizontal." Ésta se disuelve antes de que pudiese reflejar alguna sensación de proceso. La comunicación casi inmediata con las estrellas anula cualquier sugerencia de actividad inconclusa.

Sin embargo, lo "épico" sí acoge ciertos rasgos narrativos y, por ende, cierta temporalidad. Y es en este elemento que contradice su definición de la eternidad de

su segunda época donde se origina su arrepentimiento de lo épico. Su queja no se debe a que su poesía anecdótica le impida realizar sus vuelos trascendentes. El hecho de no ser "alegórica" le aleja, como hemos señalado, de las actitudes cautelosas si no claramente contrarias a la trascendencia. Las características de sus anécdotas y del lenguaje en el que están escritas, la desligan de cualquier intención de poner en duda la posibilidad de expresar lo ideal o lo infinito. En estas circunstancias, incluso los posibles fracasos o frustraciones no quebrantarían la fe y la confianza en el poder trascendente del poeta. No serían la consecuencia ni la causa de una revisión de ésta fe.

Pero la trascendencia ligada, como es el caso aquí, a lo anecdótico y discursivo no suprime el tiempo por más que se realice sin trabas. Exige una temporalidad de la que pretende huir cuando opta por la brevedad y define a la eternidad como objeto del presente, del instante. La trascendencia, según observábamos, se entiende como una acción transitiva, es decir, como un tránsito espacial y, por la confluencia de movimiento y tiempo, también temporal. Traza siempre líneas imaginarias, horizontales o verticales, en dirección a un "sinfín" situado más allá. Comporta, en definitiva, cierta sensación de serialidad y sucesión.

Un elemento de sucesión y continuidad que se reflejaría en la forma, en el lenguaje. Debe ser algo más que una mera casualidad el que Juan Ramón eligiese a su "letra" como el sujeto que "tendía hacia un sinfín." El recorrido de la "letra" se confunde con el movimiento trascendente. La acción temporal y espacial de éste la representa la "letra;" el lenguaje no sólo asume sino salvaguarda la temporalidad de la salida al "sinfín," esa imagen espacial, estática y dinámica a un tiempo, de la trascendencia. La linealidad del lenguaje, aseguraba Murray Krieger al explicar la

pretensión romántica de escapar de tal esclavitud, no hace sino trasladar la temporalidad de los hechos. Aquí su serialidad reproduce una actividad transitiva pese a ser imaginaria.

En este sentido, la anécdota de lo "épico" está doblemente atada al tiempo. De una parte, aunque endeble y poco convincente, la anécdota visualiza la trascendencia como un desplazamiento inevitablemente temporal. Incluso su sentido más próximo al "lógico" se imagina como tránsito: el alma, en el último de los poemas comentados, vaga desconsolada en busca del "sinfín." En paralelo a estas tramas difusas y leves, se desarrolla un lenguaje que apunta, pese a todo, cierta narratividad. No obstante su inconsistencia, estas anécdotas obligan a alargar la versificación; favorecen, en consecuencia, la linealidad del lenguaje. La "letra" de estas anécdotas de la trascendencia tienden al tiempo y a la sucesión.

Su concepto de eternidad, causa primera del descarte del "asunto," no va a admitir los pasos espaciales y temporales de la trascendencia y de este lenguaje asociado a ella. La instantaneidad de lo eterno no consiente la dilación que conlleva la transitividad de lo trascendente. La sucesividad de las cosas significa para el poeta angustiado por el tiempo, decía de modo esclarecedor Antonio Machado en Juan de Mairena, una espera insoportable. El poeta quiere que su conciencia se comunique sin sensación de tránsito ni duración con las cosas; que sean para él, como para Dios, "todas a la par." Consecuentemente, detesta la linealidad y continuidad que gobierna la realidad de las cosas y que le fuerzan a esperar:

Porque, ¿cantaría el poeta sin la angustia del tiempo, sin esa

fatalidad de que las cosas no sean para nosotros, como para Dios, ~~todas~~

a la par, sino dispuestas en serie y encartuchadas como balas de rifle, para ser disparadas una tras otra? Que hayamos de esperar a que se fría un huevo, a que se abra una puerta o a que madure un pepino, es algo, señores, que merece nuestra reflexión (71).

El poeta pretende que las cosas se abran a él inmediatamente; que sean, en otras palabras, aquellas "presencias del presente" del pensamiento metafísico analizadas por Jacques Derrida que condicionan lo verdadero y lo esencial a la instantaneidad y al "ahora." El tiempo y la espera, desde esta perspectiva, no encaminan al "ser" y a la "eternidad."

5. Estampas del "sinfín."

Los libros del segundo periodo de su poesía con "asunto" consisten en gran parte en poemas descriptivos. Con Elejías, escrito entre 1907 y 1908, abandona aquel leve carácter anecdótico y la forma romance anteriores y compone en alejandrino versos paisajistas en los que prevalece lo pictórico, lo colorista. La longitud del poema se acorta por la supresión de la anécdota, ("las estancias," señalaba Juan Ramón en su carta a Cernuda, "no suelen tener más de dos o tres estrofas"), y acoge la observación sensorial de una naturaleza bella.

Ángel González, quien realiza un pormenorizado y excelente estudio de los distintos momentos de esta poesía descriptiva y paisajista,⁶³ asegura que la mirada a la naturaleza le sirve al poeta para expresar sus sentimientos. Los paisajes representados, indica, son "meros pretextos" para evocar, aún a riesgo de destruir su naturaleza sensible, "crear una imagen espiritual":

El deslumbramiento es sentimental, está originado por la contemplación de un fenómeno deslumbrador -el poniente-, pero parece que aquel, y no éste, es el que vale... Es asombroso el virtuosismo al que había llegado JRJ, su facilidad para, con la apoyatura de un sólo dato exterior, crear una imagen espiritual tan intensa, capaz de destruir el hecho físico del que parte (101).

⁶³ Buena parte de su libro Juan Ramón Jiménez está dedicada a analizar esta poesía de los sentidos, especialmente visual, confrontándola con la más intelectualista y menos sensorial de la segunda época. González distingue dentro de esta atención a la naturaleza, a lo físico, influencias de la pintura impresionista y del fauvismo, e incluso de tendencias plásticas más generales como el "Art nouveau." Véanse págs. 55-61 y 83-120.

Una facilidad para superar el "hecho físico," el mundo de lo sensible, que está ligada, a menudo, con una conciencia trascendente que continúa considerando a las cosas como puertas de acceso a otra realidad ideal e indecible. Así lo deja claro en su breve prólogo a La soledad sonora, el libro que sigue a Elejías, en el que la poesía, "mujer de brumas," es habitante perpetua de un lugar de formas vagas y difusas y luces de múltiples tonalidades, donde sopla el viento de lo eterno: "Vaguedad infinita de formas y tonos, en donde los jardines ideales, de rosas, de almas o de nubes, florecen en una sucesión inextinguible; luz de incontables matices, aparición que trae cada melodía, de no sabe donde, y que lleva cada viento de lo eterno, la poesía, mujer de brumas, es la esencia indeleble de la vida" (Crítica paralela 150). Aunque parta de lo sensible, la poesía es el medio por el que se filtran las luces y las melodías de lugares misteriosos. Es ella, arma principal de una conciencia ansiosa de traspasar la realidad de los sentidos, la que transmuta las cosas convirtiéndolas en signos de "lo eterno." Desvela lo que ellas, temporales y perecederas, nos sugieren sobre "la esencia indeleble de la vida."

Sus palabras demuestran que, al igual que en sus primeros libros, desconoce la procedencia de esas señales de lo eterno y de las esencias; la residencia del misterio infinito e inextinguible que arrastran luces, pájaros o brisas. Su letra, pues, sigue tendiendo, como la de la poesía "épica" anterior, hacia un "sinfín" que no le es posible nombrar. Una coincidencia que ratificaría la continuidad del principio de trascendencia desde lo anecdótico a lo descriptivo. Y también, de otro lado, aseguraría el empleo del término común "asunto." Una buena parte del interés del aforismo de Juan Ramón sobre los sucesivos "sinfines" de su escritura poética radica en el hecho de ser un comentario tardío; enunciado, con una perspectiva de conjunto, desde su última y

definitiva versión de la poesía. Proviene de un poeta que ahora sí está convencido de saber dónde y cómo hallar ese "sinfín," espacio de lo infinito y eterno. En este sentido, la confianza y seguridad que comunica su último "sinfín de origen" no puede deslindarse de la conclusión feliz de la evolución que le ha llevado hacia un poesía breve y "sin asunto." No sería congruente que ambos procesos, desde un "sinfín" a otro y desde una expresión poética a otra, no confluyesen.

De igual modo, el destino incierto del "sinfín" primero no podría separarse de la permanencia del "asunto." De esta manera, al compartir un mismo "sinfín," lo anecdótico y lo descriptivo se encuadran dentro de la misma poesía con "asunto." El paso de lo anecdótico a lo descriptivo significaría un avance en el adelgazamiento de la forma. El proceso hacia lo breve, por más que sea lento, "se ve bien," como afirma en su carta a Luis Cernuda: el romance, "la forma preferida" anterior, "que a veces tiene tres o cuatro páginas se abrevia," y sus libros "en alejandrino," Elejías, La soledad sonora, Melancolía, Laberinto, ofrecen "estancias" que "no suelen tener más de dos o tres estrofas." Pero todavía se está lejos de Diario y de la poesía sin "asunto."

Muchas de sus representaciones de la naturaleza impregnadas de esa inquietud espiritual del "sinfín" podrían denominarse, siguiendo su ejemplo, "estampas." Retratos de paisajes parecidos, tal como escribe en otros de sus prologos de la época, a los pintados por Jean Antoine Watteau; escenarios de una realidad de elegancia delicada que transparenta otro mundo "supremo" e inefable. Las "estampas" responden al propósito de que la realidad se pliegue a sus designios de idealidad: el verso recoge las pinceladas del alma sobre el paisaje:

Es el alma, ansiosa de una elegancia espiritual y suprema que lo invadiera todo, que todo cambiara. ¡Si la hora viniese constantemente de un fondo inefable! ¡Si el vivir cotidiano tuviera sus frondas de jardín con pajarillos líricos, sus horizontes de campo, sus ríos quietos y sus montañas en flor, sus estancias apacibles, con rosas, con ventanas abiertas y con mujeres ideales! (Crítica Paralela 151)

No siempre verá cumplidos sus deseos de imponer otra realidad más bella e ideal a la visible, pero ése será el impulso que prevalezca en estas descripciones de campiñas hermosas y solitarias y de estancias apacibles.

Una "estancia" en alejandrino de dos estrofas de su libro La soledad sonora es una buena muestra de esta poesía paisajista. Un arroyo, lleno su cauce seco de hojas de los más diversos colores, va a ser el objeto natural que inspire el movimiento trascendente del hablante lírico:

Arroyo seco, en vez de plata llevas flores...

¡mediodía de junio! ¡oh brisas! ¡oh memorias!_,

y tu cauce va al río, con todos los colores

del estío, entre mieses de aguadas ilusorias.

¡Por ti vuela cantando, cantando, mi corazón divino

hacia sus mundos líricos de nubes de cristales...;

Para llegar a ellos, lo mismo da un camino

de aguas de otoño que de flores estivales! (PLP 912)

La descripción de gran riqueza metafórica de la primera estrofa abona el terreno para el vuelo ilusionado del "corazón divino" en la segunda. Elementos más materiales, más literales, se mezclan en la descripción del arroyo con otros, "memorias," "aguadas ilusorias," que pertenecen a un orden no material. A ello hay que añadir la referencia a otros objetos naturales, las flores o las brisas, que suelen estar, a lo largo de toda su obra poética, asociados a su búsqueda espiritual. En los paseos de los primeros libros, una suave brisa movía los árboles frondosos del jardín. En su segunda época, una brisa última, suave y serena, mecerá la copa del árbol de la eternidad conseguida.⁶²

Otro detalle que refuerza la transición de una estrofa a otra y la consiguiente conversión del arroyo seco en un camino a otros "mundos líricos," es el recurso a las exclamaciones. Las exclamación, muy frecuente en Juan Ramón, suele, como en este caso, manifestar el sentimiento de exaltación, de gozo y alegría ante la cercanía o consumación de los fines trascendentes. Sus exclamaciones pretendían captar "la esencialidad ambiente," afirmaba en uno de sus aforismos, en el que acusaba a Jorge Guillén de imitarle mal, puesto que las de éste no lograban romper el techo de lo físico:

Jorge Guillén me ha copiado la exclamación seguida, la interjección frecuente, el ansia entrecortada, los aumentativos, los vivos, pero en J. G. la exclamación es declamatoria, la interjección es física, y el

⁶² Como apunta con acierto Santos-Escudero, las sucesivas renovaciones estéticas de Juan Ramón no suponen el abandono de todas las cosas de la realidad que le sirven, desde sus primeras obras, para evocar contenidos más ideales o espirituales. Sólo las adecuará al lenguaje poético predominante de la época. Así las que fueron, en algún momento, imágenes o metáforas se convierten en símbolos: "Juan Ramón sigue utilizando en su poesía final los mismos símbolos, previamente descubiertos, y que, en sus orígenes, habían sido imágenes y metáforas" (27). Una observación que alude, aunque sea implícitamente, a lo que aquí estamos tratando: la evolución hacia lo simbólico; el cambio desde el "asunto" a lo breve.

entrecortamiento, hipo gramatical. Esclamación y ansia no van en J. G.

a la esencialidad ambiente sino al techo de la existencia (Ideología 611).

Obsérvese que las exclamaciones de Guillén, a juicio de Juan Ramón, padecen los males de la poesía que no es auténtica: un gusto por lo retórico, lo "declamatorio," que se combina con la incapacidad para expresar lo ideal, estancándose en lo sensible.

Pese a que, en líneas generales, y así lo demostraría su utilización en el poema citado, la exclamación pueda apoyar cualquier aspiración ideal de la conciencia sin que importe el tipo de lenguaje poético, su presencia parece resultar más idónea en la poesía simbólica posterior. Una afirmación que sería corroborada, en primer lugar, por su notable recurrencia. Eliminados prolegómenos y trasuntos, es decir, lo narrativo y lo descriptivo, y concentrado en el momento supremo en el que la inspiración le eleva a pensamientos de lo absoluto e infinito, no sólo aumentan sus apariciones sino que ocupan un mayor espacio en el poema. Existen poemas en los que el grado de exaltación y entusiasmo por la visión atrapada es tan intenso que todos sus versos son exclamaciones. Ni que decir tiene, por otra parte, que su uso cada vez más frecuente también está causado por la actitud más cierta y confiada de Juan Ramón hacia su poder de clariver las esencias, de decir lo inefable. A este respecto, un estudio del empleo y función de las exclamaciones en su poesía seguiría muy probablemente una línea paralela a su proceso hacia la brevedad, lo simbólico y la inmanencia.⁶³

⁶³ Puede ser algo más que un curioso contraste el que Robert Frost, tal como recuerda Reginald Cook, desaconsejara a quien pretendiese ser escritor el uso de exclamaciones: "If you want to be a writer, never exclaim. I have never used the words beautiful, lovely, wonderful, marvellous, glamorous" (A Living Voice 70). Si atendiésemos al significado y propósito de las exclamaciones en Juan Ramón, su negativa a exclamar podría sugerir otra pista más de su desinterés y escepticismo en relación a una poesía tendente a celebrar o revelar. También, por la afiliación vista en Juan Ramón, indicaría un lenguaje

Un último aspecto del apoyo de la estampa de la realidad visible al ansia de idealidad se advierte en la verticalización imaginaria de un elemento horizontal. El arroyo horizontal, al igual que aquellos senderos que conducían a las estrellas, hace remontar el vuelo figurado del sujeto poético. A pesar de que, como indicamos, el "sinfin" de esta época carezca de lugar exacto de residencia, la orientación es siempre vertical.

No obstante la eliminación de la anécdota, y la disposición habitualmente favorable de la realidad sensible a complacer sus anhelos trascendentes, esta poesía descriptiva no cumple los objetivos de Juan Ramón. Ya mencionábamos anteriormente algunos de sus ataques contra una poesía imitativa como a la postre es ésta. Poeta de lo ideal antes que de lo material,⁶⁴ la mera copia de lo visible le distrae de su ambición de "estar" en la verdadera realidad.⁶⁵ Sólo el poeta abstracto resiste el empuje de lo material y estando frente a ella es capaz de superarla en su camino a lo absoluto: "Los poetas descriptivos sirven para ser leídos en casa; pero fuera, sólo resisten los abstractos. Porque estando uno en casa la naturaleza está fuera; pero estando en la naturaleza, está fuera lo absoluto" (*Ideolojía* 294). La descripción supone, pues, un acto estéril⁶⁶ si no una rémora y un contratiempo. Debía concentrarse, por tanto, en una escritura abstracta cuya primera y más básica acepción poético distinto al de los símbolos y la brevedad.

⁶⁴ "Prefiero lo ideal a lo material, porque lo material tiene siempre odiosas circunstancias comunes, y lo ideal sólo puede tener las mías, las que yo le pongo. Y puedo quitárselas" (*Ideolojía* 644). Esta afirmación retrotrae a su distinción entre "artes de imitación" y "artes de creación;" estas últimas, entre ellas la "poesía," escuchan la voz propia del artista; dejan que, alejándose de una naturaleza que ya está dada, cree su propio universo ideal.

⁶⁵ "Voy derivando de lo descriptivo a lo abstracto en mi ambición por "estar" en la naturaleza, mi pasión panteísta" (*Ideolojía* 277).

⁶⁶ "La poesía y la música imitativas son innecesarias porque dan voz falsa a lo que ya la tiene verdadera...." (*Ideolojía* 685)

es la ausencia de elementos descriptivos.

Este lenguaje abstracto concuerda con las medidas que impulsan el proceso hacia la brevedad. Lo descriptivo, aunque suponga un avance con respecto a lo "épico," tiende a alargar la composición; a favorecer lo discursivo. Conviene recordar que la distinción entre la "literatura," elocuente y cargada, y la "poesía" breve coincidía con su otra separación entre "artes de imitación" y "artes de creación." Mientras lo abstracto se acocia a lo breve, lo imitativo se alía con la tendencia a lo largo del "literato."

Igualmente, mientras lo abstracto facilitaría como lo breve la intemporalidad al adecuarse al carácter instantáneo de la eternidad, el lenguaje descriptivo, al declararse un procedimiento inútil, supondría el tiempo y la duración. El alargamiento de la expresión que lleva aparejado el lenguaje descriptivo implica una temporalidad frustrante. Otorgaría duración a algo que no la debe tener. Con lo cual, podríamos sugerir que lo que le molesta de lo descriptivo, pues, a Juan Ramón, no es tanto la imitación de la realidad visible como el alargamiento temporal que comporta. El procedimiento trascendente plenamente durativo que esgrime la descripción no se ajusta a la naturaleza de presente instantáneo de lo absoluto. Abriría un proceso, reflejado en la discursividad del lenguaje, cuando lo que se precisa es una expresión veloz, casi simultánea a la intuición.

Estos rasgos de tiempo y proceso indicarían que aún nos movemos, en tanto que éste representa lo sucesivo, dentro del modo alegórico. También señalarían que nos hallamos en el terreno de la trascendencia, entendida como una acción transitiva que incluye el tiempo y su elemento asociado, el movimiento. Más allá de la existencia de una anécdota, de la narratividad, lo alegórico se refiere, en oposición al símbolo, a la

temporalidad y discursividad del lenguaje. Rasgos que, a su vez, emergen cuando el tránsito a lo ideal se percibe o se imagina como un acto temporal.

Así ocurre con estas "estampas" en las que se combinan el tiempo, el proceso y el discurso. El hablante lírico se detiene frente al paisaje, se demora en la contemplación y descripción de la naturaleza, como primer paso de su salto trascendente. El tiempo discurre como en los poemas épicos: la senda de estos, imagen de su temporalidad, es ahora la observación del paisaje. Podríamos incluso hablar si no de una acción, sí de una situación: el poema nos suele dar los suficientes detalles para reconstruir a un personaje solitario que contempla el paisaje a su alrededor.

En uno de ellos, perteneciente a Melancolía, los primeros versos descubren un atardecer quieto y solitario. Los tonos amarillos del ocaso, de las hojas secas y de las mariposas invaden campos y parques:

Yo también quiero ser de oro, cual la hoja
mustia, como la fuente vieja, igual que el ocaso...,
que el otoño me adorne de su melancolía
con guirnaldas de un oro decadente y fantástico!

De oro, como las amarillas mariposas
que yerran por los verdes espectrales del campo,
como los prados tristes de largas sombras, cual las
lagunas quietas, tibias de un solitario encanto...

... Esos parques que se deshojan largamente

entre el vaho irisado y errante de sus lagos,
 que cuelgan hiedras clásicas en estatuas recónditas,
 que esconden entre hierba transparente sus bancos...

¡Otoño! ¡Tarde clara de otoño! ¡Inflámame
 en tu sol infinito, de otros mundos! ¡Que el llanto
 dore un rodar melódico de lágrimas caídas
 sobre el limo de sangre del corazón romántico!

(PLP 1387)

La pretensión de ser "de oro" anticipa en la segunda estrofa su petición, en la cuarta y última de ir más allá de lo sensible; de ser inflamado por el "sol infinito, de otros mundos." El color dorado de las cosas es el regalo de una conciencia que espera adornarse de un oro "fantástico." La naturaleza contemplada se convierte, así, en ese paisaje ideal que transparenta el "fondo inefable" que lo sustenta. Un trasfondo de inefabilidad e idealidad que él entrevé y del que desearía ser parte, "igual que el ocaso."

La cuestión aquí no es dilucidar si se salva o no la materialidad, y en qué grado si así fuese, de las cosas. No es ése, ya lo decíamos, el aspecto esencial por el que Juan Ramón desdeñe la descripción. Lo que le preocupa, a nuestro entender, de un arte imitativo no es la fidelidad a la realidad sensible de las cosas sino la temporalidad que exige la labor de representarlas. En el poema, frente a la campiña dorada por el sol del ocaso, el personaje imaginario recorre con su mirada los objetos que componen el paisaje: la hoja mustia, la fuente vieja, las mariposas y los prados. Los observa

enredándose en el tiempo; su contemplación se percibe como una acción durativa. Sentimos como la tarde se despliga y dilata y ante sus ojos.

Afirma Ángel González al comparar los elementos pictóricos empleados por Juan Ramón en estas "estampas" con las técnicas del impresionismo que, al contrario que el pintor limitado a captar un instante, un momento de luz y de color, la poesía concede al escritor, por ser un arte de la temporalidad, el privilegio de mostrar la "movilidad de las apariencias." Un privilegio del que hizo amplio uso el poeta español:

Pintaban un paisaje bajo una luz determinada, y cuando esa luz se había ido, tenían que esperar su regreso para seguir pintando. Sus cuadros representan un instante, un momento único de la evolución... Pero a JRJ, por ser la poesía un arte en el tiempo, y no en el espacio (y pido perdón por acudir a una clasificación desacreditada), le estaba permitido reflejar la movilidad de las apariencias, es decir, de la realidad, en un solo poema (106).

En sus descripciones, pues, de paisajes se refleja el paso del tiempo; los detalles que recogen los cambios de luz y de color de la naturaleza dan a la descripción, al poema, una sensación de devenir. Lo cual significa, si tenemos presente que la descripción de lo material es el paso hacia lo ideal, que también el vuelo trascendente se liga a nociones de proceso y tiempo. Algo que, obviamente, no se ajusta con los principios de la eternidad como presente instantáneo y de la poesía como iluminación sorpresiva.

El término "hallazgo" con el que a menudo definió a la poesía, tiene un carácter de

epifanía que entra en conflicto con el proceder moroso y temporal de la descripción. El sometimiento al tiempo y al proceso se hace insoportable para quien la "clarividencia," la visión de las esencias, "derrota al tiempo y al espacio" (Ideología 646).

Muchos de estos poemas descriptivos retratan escenas del presente. Pocos de ellos son producto de la memoria; no reviven una experiencia pasada. Se presenta el paisaje natural, el árbol, el mar, el pájaro, el cielo o el arroyo, como si el sujeto poético se encontrase situado frente a ellos. Así pues, la ilusión de realizar lo ideal se aborda en el mismo plano temporal en el que su mirada se fija en los diversos elementos de la naturaleza. No existe una brecha temporal entre la contemplación y la percepción de un contenido transcendente. No se rememora un paisaje del pasado al que sí ahora se le añade ese contenido. Ni tampoco, por contraste con la práctica habitual de la poesía "épica," se sitúan ambos en el pasado. Tanto la conciencia de otra realidad superior como la contemplación que la impulsa son hechos del presente. Así sucede en una marina de Poemas mágicos y dolientes, "Estampa de estío," en la que el poeta, o la figura frente al mar, trata de captar, con trazos impresionistas, los varios tonos y olores de tarde que muere lentamente:

Sol hecho agua, el mar
dormita, como un viejo monstruo...
Lejos, entre la bruma,
las costas son de ópalo.

Trae el viento marino olor a islas

verdes, visión de tráfico
con mujeres desnudas,
negras bajo el caobal agrio de los loros...

Muere la tarde. El cielo
es de un cobre amarillo y suntuoso...,
bandadas tristes van
hacia un jardín ilusionado y roto.

Hay una claridad de mundos áureos
en lo infinito...

Rojo de velas, un navío
se pierde en el oriente melancólico. (PLP 1144)

Por medio de frases cortas y verbos en presente, el poeta va anotando las luces y formas que la tarde va mostrando a su mirada atenta. Su descripción es el resultado del conjunto de sensaciones, de detalles que percibe. El sol, el mar, el viento, el cielo y los pájaros se suceden en esta contemplación parsimoniosa mientras la tarde se mueve hacia su fin. En este mismo movimiento lento de la tarde, surge la conciencia de otra realidad invisible; divisa otra claridad diferente a la de la tarde: "una claridad de mundos áureos." El pensamiento ideal se constituye, como la descripción, en el presente. "El fondo inefable" que sugiere el paisaje marino se entrevé al mismo tiempo que asistimos la caída luminosa de la tarde.

Sin embargo, no es posible confundir este presente, y aquí radica el valor y el

significado de nuestro análisis, con el presente de instantaneidad que le impondrá la brevedad. La contemplación que provoca el gesto trascendente se extiende en el tiempo. Podemos experimentar la lentitud con la que la tarde decae o las velas rojas del navío desaparecen por el oriente. El tiempo transcurre mientras el sujeto poético observa este paisaje de mar y cielo y, al cabo, oye las voces infinitas con las que la naturaleza siempre parece vibrar. Pareciera que el pensamiento trascendente requiriese unos preámbulos; le precediesen necesariamente unos pasos previos. En estos poemas, el ansia trascendente está unida a la observación de la realidad exterior y, por tanto, se impregna de su temporalidad. El movimiento trascendente no es un salto veloz y súbito, una iluminación sorpresiva en un presente simultáneo sin movimiento ni tiempo, sino algo paralelo al transcurso más o menos lento de la contemplación.

Podría incluso hablarse, en el mismo sentido, de un presentimiento de lo ideal que se va confirmando poco a poco. Los primeros versos, aún más por la recurrencia de otros semejantes en Juan Ramón, presagian la comunicación con lo infinito o lo inefable. Ésta no se realiza, o al menos así no se expresa, por sorpresa, como el rayo fulminante al que aludía Kreuzer. En este sentido, los puntos suspensivos en los que terminan algunos de los versos conceden duración a la observación y sugieren la aproximación progresiva, incluso expectante, a algo que aguarda más allá. El poeta, pues, sigue teniendo que esperar, como decía Antonio Machado; ha de acomodarse, por esta dependencia de la descripción, a la inevitable temporalidad de la realidad. Debe contentarse, en último término, con una trascendencia temporal.

Sobra casi subrayar, puesto que al referirnos a la descripción lo hacemos, en resumidas cuentas, a él que lo sustenta, el papel del lenguaje en esta sensación de devenir. La temporalidad de la observación y de la representación del paisaje la

consigue la expresión. La sucesividad y linealidad del lenguaje, y con ello insistimos en esa, a su manera, naturaleza "alegórica" de lo descriptivo, sostiene el carácter procesal de la contemplación y de lo ideal. Es el propio Juan Ramón, a este respecto, quien liga la instantaneidad del pensamiento intuitivo con la brevedad formal. En su avance hacia esa brevedad, sus ataques se centran no sólo en el contenido, en el "asunto," anecdótico o descriptivo, sino, principalmente, en el lenguaje al que da lugar. Lo cual demuestra su conciencia de que es éste el que manifiesta, en gran medida, la temporalidad. En el poema comentado, la espera, la sensación de suspense y movimiento lento en la percepción de lo ideal, se origina o se apoya, de manera clara, en su lenguaje descriptivo. La duración de la contemplación y, por ende, del contacto con los "mundos áureos" descansa en el discurso que los expresa.

No sería demasiado atrevido, a tenor de lo dicho, sospechar de este lenguaje descriptivo como causante de las aspiraciones de infinito truncadas en este periodo. Aunque es verdad que la duda acecha hasta el final, no es menos cierto que las frustraciones menudean más, como ya dijimos, en esta primera época hasta Diario.⁶⁷ Algo que, de nuevo e insistiendo en esa mayor seguridad expresada por el "sinfin de origen," no puede pensarse como un fenómeno ajeno a las innovaciones estéticas; más en concreto, a su proceso hacia la brevedad con la pertinente eliminación del "asunto."

La estructura y el contenido de estos poemas de fracaso es similar a la de aquellos, como los ya citados, en los que cree entrever la esencia inefable e infinita tras

⁶⁷ Considerar a las cosas "conciencia plena" para que "como plena conciencia nos manifiesten su contenido" (Política poética, 407), función de la poesía, exige una labor continuada que no está libre de incertidumbres. Así lo deja claro un pasaje de su libro, que comienza a escribir en 1941, Tiempo, en el que la naturaleza no parece tan dispuesta a "manifestar su contenido de conciencia plena": "Veo toda la naturaleza como algo mío y ella me mira toda como algo ajeno... ¿De quién huyo, qué me espera, a quién voy, naturaleza? No, no hay detalle. La armonía infinita, lo total de que soy una nota, como el pico del aurea carnícera y el ala de la florecilla blanca. Este estar en medio de todo y fuera de todo, esto ¿soy yo?" (74).

las cosas traslúcidas. La única variación es que la naturaleza rehúsa mostrar ese fantástico o divino. Se mantienen impertérritas e inexpresivas a los intentos del alma que indaga en ellas; como si reivindicasen su materialidad más hermética y opaca. Estos son, sin duda, los casos en los que lo mimético y descriptivo se torna lo más contrario e inconveniente para sus fines ideales. Si la luminosidad de la tarde de mar y sol del poema anterior evocaba una "claridad infinita," la luz del sol tamizada por la niebla de "Languidez," otro poema del mismo libro, no deja entrever ningún tono de idealidad. Exhausto porque ninguna de las cosas que, en otras ocasiones, fueran cooperantes activas de una trascendencia afortunada le presta su ayuda, el sujeto poético deja caer el "libro de oro" que le predisponía a una nueva experiencia de lo inefable:

¡Oh, qué cansancio
amigos, qué cansancio!
Hasta el libro de oro
se me cae de la mano,
hasta las rosas del jardín
me hastían de colores y de bálsamos...

Tarde triste y nublada,
hermana de tu hermano,
¿eres eterna como su dolor?
Su corazón, tu sol, ¿se irán cerrados
a la tumba, sin una

aurora que los dore de entusiasmo?

Van a volar y vuelven
a su nido mis pájaros;
mis ojos van a abrirse,
y se cierran de nuevo; y es tan lánguido
mi soñar, que los sueños se me rompen
en un parque sin forma y sin contagio...

¡Oh vago laberinto
de mi alma! ¡Senderos desandados
a poco de partir, fuente dejada
con su cantar sin vida y sin encanto!
...¡Hasta el libro de oro
se me cae de las manos! (PLP 1050-1)

Todo parecía dispuesto para que "sus pájaros" elevasen el vuelo imaginario: tenía abierto entre sus manos el libro de letras doradas; de ese oro en diversas ocasiones precursor de lo divino. Pero esta "tarde triste y nublada" oculta esa otra claridad dorada del sol. La pena que inquieta su alma; esa melancolía, habitual compañera y mentora del anhelo de espiritualidad, no se calmará con las sugerencias de lo inefable e infinito que otras tardes, incluso brumosas como ésta, regalan. Las cosas parecen apretarse unas contra otras tapando todo resquicio a las pretensiones y penetraciones del alma.

Observa Ángel González las frecuentes notas de hastío, cansancio y aburrimiento que se hallan en Melancolía, último libro de este periodo de poesía descriptiva. Sin profundizar en qué consisten realmente, son síntomas claros, según él, de haber llegado al final de una etapa, de haber agotado los recursos y las posibilidades de esta estética descriptiva y, por tanto, de la necesidad de una renovación:

En esos años, JRJ había cumplido, evidentemente, una etapa. Parece que el poeta rememora, con desilusión y fatiga, su vida. Se repiten los ritmos, las imágenes, los temas. Por ese camino, JRJ no podía avanzar mucho más. Tampoco le era posible demorarse en la contemplación de la misma belleza. Con Melancolía se cierra la llamada "primera época" de JRJ (209).

Aunque no entre en detalles, queda claro que el hastío y el cansancio que González señala es de carácter estético. Esa "contemplación" a la que se refiere es la que provoca el arte mimético, exhausto y estéril, de este periodo.

En concordancia con lo que aquí venimos proponiendo, estas señales de fatiga y agotamiento por lo descriptivo tienen como causa principal la naturaleza procesal, temporal, que conlleva éste. El desasosiego y el tedio proceden de un lenguaje, tendente a lo discursivo, al alargamiento, que ya no se le son útiles; que han demostrado ser insuficientes. Derivan, en suma, de una poesía "con asunto," cuyo carácter sucesivo y durativo, se ha revelado como inservible en relación con un nuevo concepto de eternidad inmediata e intemporal.

Quizá sea preciso reiterar, a fin de distinguir este lenguaje procesal de las

consecuencias asociadas al igualmente sucesivo lenguaje del modo alegórico, que estas muestras de fatiga o de fracaso no parecen derivar de posibles dudas o suspicacias acerca del trasfondo espiritual de las cosas. Como tampoco parece que mermen su confianza en su existencia. El poema anterior trasluce cierta sensación de desgana y de falta de energía por parte del sujeto poético, pero sería arriesgado conjeturar que se deba a la pérdida de su creencia en la realidad ideal que las cosas atesoran; o que la causen. Es la naturaleza, y en este sentido, su contemplación y su tratamiento de la misma, es decir, lenguaje descriptivo, la que suele "cerrarse de alas," la que hace oídos sordos a su ansia trascendente. Es el procedimiento y no la convicción lo que falla.

Así lo demostraría el recurso inhabitual a la ironía en un poema también de Poemas májicos y dolientes, titulado "Jardín confuso" en el que, en lugar de oír el canto suave y melodioso de los pájaros que preludia e impulsa lo ideal, oye el trino "estridente" de un mirlo. Su risa burlona y traicionera, ajena a la voluntad y fe trascendente del sujeto poético, convierte al jardín en un laberinto estéril y "abandonado":

¡Cómo resuena el rojo reir del mirlo
por el jardín abandonado! Tiene
cual un grito de músicas irónicas
sobre el desierto laberinto verde.

El cielo es aún azul, el viento acecha;
y hay en la voz del pájaro estridente

una traición de nieve y huracanes
para el árbol frondoso que lo mece.

Mi corazón palpita... ¡Confusiones
y trastornos de cosas que se tuercen!,
¡idealidades de oro, glorias líricas,
cerca del poderío de la muerte! (1065)

La voz del mirlo ha trastocado todos y cada uno de los elementos del paisaje ideal que le conducirían a las "idealidades de oro." El jardín es ahora un "laberinto verde" y la brisa un viento amenazante y destructor. La muerte está próxima a cercenar la gloria ideal prometida, superadora, por su carácter eterno, de la fuga inexorable del tiempo.

El canto irónico del pájaro ha silenciado el discurso trascendente que se pretendía construir. La ironía de su música contradice los sonidos más ideales de otras músicas fantásticas. Un efecto destructor de lo trascendente al que se la vincula habitualmente. La ironía parece definirse, a juicio de algunos autores y críticos, por su capacidad para deshacer cualquier intento de establecer correspondencias entre el yo y el mundo, entre la conciencia y la realidad. Richard Poirier, quien observa su presencia en la obra de Robert Frost, cita a Octavio Paz cuando éste señala que la ironía hiere de muerte a toda analogía: metáforas o semejanzas con las que el poeta trata de tender lazos de afinidad con las cosas. La ironía "is the wound through which analogy bleeds to death" (242). Erosiona fatalmente el lenguaje figurado con el que proyectamos nuestras ficciones sobre nuestras reacciones con el mundo.

En su ensayo "The Rhetoric of Temporality," Paul de Man ahonda en esta misma noción de la ironía. Según él, la ironía desenmascara nuestros intentos ilusorios de dar forma al mundo, de dominar la naturaleza. El escritor irónico demuestra ser consciente de la falsedad de dicho propósito: "Irony makes man realize of this mystified domination of nature. Powerless to convert nature into something human, the ironic writer/language shows awareness of this mystification" (214). La ironía evita esta mistificación de la supuesta unidad del hombre con el mundo al declarar permanentemente la disparidad entre nuestras ficciones y la realidad empírica. Resalta el desajuste entre el mundo de las cosas y nuestros esfuerzos por dotarlas, a través del lenguaje, de un orden y significado humanos: "It avoids the return to the world by reasserting the purely fictional nature of its own universe and by carefully maintaining the radical difference that separates fiction from the world of empirical reality" (217). Desangra hasta aniquilarlo, como diría Octavio Paz, cualquier acto del lenguaje que crea poder configurar un orden estrictamente humano.⁶⁸

Así definida, la ironía es un recurso del lenguaje, una figura del habla. De Man, en la primera de sus dos citas, apunta al "lenguaje irónico" como el agente desmitificador. Por otro lado, en la sección dedicada a la ironía de su libro Figuratively Speaking, Robert J. Fogelin emplea los términos "predicado," "enunciado" o "figura del habla," para referirse a ella. Un recurso especial del lenguaje por el que, bien por referirse a lo opuesto o bien por contradecirlo, "in general we simply imply something incompatible with what we say" (6).

⁶⁸ Estos significados de la ironía la hacen coincidir en buena medida con la alegoría. Aunque recursos estructuralmente distintos ya que la segunda, debido a su extensión narrativa, tiende a la sucesión mientras que la primera, sin ese encadenamiento sintáctico, es un "instantaneous process," surge "rapidly, suddenly" (225), ambas, para de Man, se muestran unidas "in their common discovery of a truly temporal predicament and in their opposition to any reconciliation of fiction and reality" (222).

En el poema de Juan Ramón, sin embargo, el elemento irónico no tiene tal carácter de fenómeno del lenguaje. No cuenta con uno o varios enunciados irónicos que haya que reinterpretar para descubrir su otro significado "incompatible." La ironía, por el contrario, se identifica con la actuación de un ser y no es, por tanto, algo inscrito en el empleo del lenguaje. Quizá pudiera entenderse el canto sin palabras del mirlo como el reverso de la voz, también sin palabras, de la naturaleza habitualmente receptiva a los anhelos trascendentes del sujeto poético. Por la herida que causa la risa irónica y desafinada del mirlo se desangra la aspiración ideal. El canto "estridente" del mirlo desbarata todas las analogías que suelen trazarse entre el sujeto poético y la realidad visible y que, como hemos visto, transmutan a la segunda en acceso a lo invisible. Pero, en cualquier caso, el elemento irónico no es consecuencia de un uso especial del lenguaje.

Siendo así, esa desmitificación de la interacción entre el yo y el mundo que, al parecer, resulta de la ironía no proviene en Juan Ramón del lenguaje del sujeto poético o, como dice de Man, del "escritor." De Man menciona, como caso más frecuente de la ironía, la irrupción desestabilizadora del autor o del narrador. Es él quien, por medio de predicados o enunciados irónicos, "disrupts the fictional illusion" (218). Y así sucedería en Frost ya que en sus poemas, como tendremos ocasión de estudiar, es el hablante quien, con sus expresiones irónicas, desbarata la "ilusión ficticia" que supone su discurso de voluntad trascendente.

No es, sin embargo, el propio poeta o el hablante lírico del poema de Juan Ramón quien utiliza un lenguaje irónico para desestabilizar o poner en cuestión su misma acción ideal o metafísica. Tal como hemos dicho, el elemento irónico está representado por un objeto exterior a él. La ironía se hace visible y se

considera como una fuerza distinta y contraria a la que representa el sujeto poético. El obstáculo a la transformación del jardín en un paisaje ideal, de "fondo inefable," lo crea algo en la realidad física. No se origina en las dudas o la desconfianza del escritor o del narrador acerca de la "distancia que separa a la ficción del mundo de la realidad empírica." No sería Juan Ramón, a este respecto, y en contraste con Frost, un escritor "alegórico," o "irónico," en cuanto a las trabas que él mismo pueda presentar a la consecución de lo trascendente.

Hay otra implicación más en las maneras diversas de los dos poetas de tratar lo irónico que también nos permite calibrar su proximidad o lejanía de lo "alegórico." Resulta evidente que el empleo de un lenguaje irónico complica la lectura al acentuar la elusividad e intransigencia que pueda caracterizar a un texto poético. Angus Fletcher propone denominar a las ironías "alegorías colapsadas" o "alegorías condensadas," puesto que implican, como aquellas, "una otredad de significado." En este sentido, tanto la ironía como la alegoría, en su peculiar modo de significación, desarrollan una polisemia basada en procesos semánticos y sintácticos:

This seems to me an unfortunate usage, since irony still involves an otherness of meaning, however tenuous and shifty may be our means of decoding that other (*allos*) meaning. Rather, I think we might call ironies "collapsed allegories," or perhaps, "condensed allegories." They show no diminishing, only a confusion, of the semantic and syntactic processes of double or multi-leveled polysemy (230).

El modo de actuación de la ironía no rebaja la polisemia que, tal como subrayaba

Maureen Quilligan, es la principal consecuencia de la elusividad de lo alegórico.

De Man, quien, como acabamos de ver, las hace compartir el mismo propósito de oponerse a cualquier intento de falsear nuestro verdadero destino temporal o de sellar la coincidencia de la realidad con nuestras ficciones, también las asemeja en relación con esa manera indirecta de significar en la que "el signo apunta a algo que difiere de su significado literal;" como diría Fogelin, ambas implicarían algo incompatible con lo que dicen: "In both, allegory and irony, the sign points to something that differs from its literal meaning, and has for its function the thematization of this difference" (209). Coherentemente, de Man otorga igualmente a la ironía la facultad de "tematizar" esa diferencia. Como el alegórico, el lenguaje irónico saca a la superficie del texto, manifiesta en las palabras, dicha incompatibilidad; esa polisemia que lo vuelve elusivo.

Al no ser la ironía en el poema de Juan Ramón una figura del habla, al no consistir en enunciados o predicados irónicos, este inevitable incremento de la complejidad del lenguaje no ocurre. No ocasiona esos procesos sintácticos o semánticos que conducen a una polisemia complicada a los que aludía Fletcher. Al lenguaje de los poemas comentados, al igual que al de las composiciones de su poesía "épica," no es posible describirlo con esa imagen de una ciudadela fuertemente amurallada de callejuelas enrevesadas y desorientadoras que sí, en cambio, sería más acertada, aunque no fuese totalmente fidedigna, para esa expresión oblicua de la ironía, o de su forma asociada, la alegoría.

Si su lenguaje no presenta esa dificultad y polisemia que define al modo alegórico, tampoco participará de la sugerencia que dicha clase de lenguaje conlleva, como explica de Man, acerca de nuestros límites para volver inteligible la realidad;

acerca de nuestras posibilidades de conocer el mundo. En Frost, la indirección y dificultad del lenguaje poético es parte integrante de una concepción dubitativa sobre el poder trascendente de la poesía. Por medio de ese lenguaje oblicuo que exige un lector bien preparado, muestra su renuencia a reafirmar tal poder. Su ironía, que parte del narrador y se inscribe en el lenguaje, merma la confianza en los intentos de trascendencia; las ambiciosas proclamaciones sobre nuestro dominio de la realidad. Sin este lenguaje elusivo, en una poesía en la que la ironía no es un fenómeno del lenguaje, la "retórica", lo "discursivo", el lado "alegórico," en suma, debe residir en el hecho de que la creación poética, resumida en la manifestación del ideal, de lo eterno e infinito, sea algo temporal. Las "tropiezas" de su poesía no tienen que ver con una significación o una expresión difícil o compleja, que responda a una actitud recelosa o cauta, como en Frost, acerca de la trascendencia de la poesía, sino con el tránsito moroso al que se ve forzado para hallar lo inefable. A Juan Ramón le estorba la temporalidad del recorrido indirecto de las descripciones, del lenguaje descriptivo.

6. Canciones del "sinfín arriba."

Diario de un poeta recién casado significaría, según ya hemos advertido, el final afortunado de su evolución hacia lo breve; el adiós definitivo, salvo esos contados títulos que él mismo enumera en la carta a Luis Cernuda, a su escritura con "asunto," a una poesía que comprende elementos anecdóticos y descriptivos. Abrevia la versificación, adelgaza la expresión poética con el propósito claro de hallar la forma justa para desvelar lo eterno. Una eternidad, la realidad de lo infinito y de lo absoluto, a la que siempre aspiró y a la que creyó poder acceder a través de lo "épico" o lo descriptivo; por medio de una poesía discursiva y temporal. Convencido ahora de que la eternidad es un objeto del "instante" y del "presente," una presencia que se abre inmediatamente y fuera del devenir, entiende que sólo una poesía breve, sin anécdota ni descripción, puede manifestarla. Su arte abstracto, intuitivo y simbólico de la segunda época, que ha de definirse, en primer término, como depuración del "cuento" y de lo mimético, intenta subsanar el error de querer expresar algo atemporal, de "presente," mediante un lenguaje atado a la sucesión y a la duración.

La consistencia y la continuidad entre las obras de las que consta esta segunda época descansa, en buena medida, precisamente, en esta evolución hacia lo breve asociada a una quizá distinta concepción metafísica de lo eterno. Apoyándose en un estudio de Antonio Sánchez-Barbudo,⁶⁹ para quien el tema principal de esta etapa es la plenitud, Ángel González la califica de "mundo coherente, cerrado." Hasta Animal de fondo (1948), cada nuevo libro, desde Diario, es un paso más que hace avanzar el "argumento" único de este segundo tramo de su obra poética: la eternidad:

⁶⁹ La segunda época de Juan Ramón Jiménez.

Desde Diario, ocho nuevos libros completan su obra... Constituyen un mundo coherente, cerrado, y configuran un tema central, ...: el tema de la plenitud, de la confusión del poeta con el mundo exterior, con la naturaleza. Más que tema, ese lento acercarse de JRJ a la eternidad, etapa a etapa, es un "argumento": un argumento incluso con **happy end** si la palabra "fin" cerrase la última página de su libro, Animal de fondo, escrito en 1948 (52).

Nuestro estudio comparte esta apreciación de González y considera este progresivo acercamiento a la eternidad, concebida, como hemos señalado, como "ahora" e "instante," en relación con una escritura breve, liberada de la carga del "asunto." De ahí que incluyamos esta apuesta por el adelgazamiento de la versificación, junto con el tema de la eternidad, como elemento estructural que define a esta segunda etapa. Algo que, por otra parte, es semejante a lo que hace Juan Ramón al fijarse en él a fin de exponer a Cernuda el camino seguido por su obra poética.

Éste es ya el estadio definitivo, incluso si se dan variantes, de su evolución hacia una estética que respondiese a las exigencias de su poesía metafísica. La convicción de haberlo alcanzado se observa de manera clara en una declaración crítica en la que Juan Ramón, como sus estudiosos y él mismo comenzaron a hacer desde la publicación de Diario, divide su obra en dos mitades. A la primera mitad la llama "inconstante," como si se tratase de un periodo en el que predominan los tanteos y las exploraciones en busca del lenguaje adecuado. Una vez seguro de haberlo descubierto, su tarea en la segunda mitad será la de "insistir" en él; ser "insistente" cada día en su mejora y perfeccionamiento: "Mi obra poética se divide en dos mitades: una desde mi

nacimiento hasta mis treinta años (treinta y cinco) y otra que viene desde mis treinta y acabará con mi muerte. La primera mitad es inconsistente y la segunda insistente. La razón de esto es que yo fui niño hasta los 30 años" (563). La poesía con "asunto" de la primera época, así pues, sería una escritura tentativa de búsqueda de la expresión adecuada. El lenguaje anecdótico o descriptivo de su primera etapa son los primeros balbuceos, los primeros intentos, inevitables, necesarios, pero inconsistentes. Por contra, el poeta persiste hasta el final, confiado en estar en lo cierto, en el lenguaje abstracto y breve que comienza a partir de Diario. Aunque en su ejercicio y desarrollo se puedan producir algunas variaciones, la orientación fundamental se mantendrá.

Esta oposición entre la "inconsistencia" de un periodo y la "insistencia" del siguiente concuerda y complementa aquel otro comentario suyo acerca de los "sinfines" a los que tendía sucesivamente su escritura, su "letra.". El primer "sinfín" carecía de destino o de lugar de origen. Su escritura era, empleando sus términos anteriores, "inconstante." No había aún encontrado la dirección y el rumbo adecuado. Más adelante, aunque el destino sea aparentemente distinto, bien "arriba" o en "el punto de origen," sí está persuadido de conocer hacia dónde debe encaminar sus pasos. Incluso si los destinos parecen diverger, ha abandonado la indefinición y desorientación que antes, al menos desde el punto de vista del artista que ya cree superada ese estadio, prevalecía.

La imagen del "sinfín arriba" sugiere también el cambio que experimenta su poesía desde lo descriptivo a lo abstracto, desde lo sensorial a lo conceptual. Hemos ya observado cómo los movimientos o las figuraciones de la trascendencia suelen presentar rasgos ascensionales. Las sendas de su primera poesía que, según aclarábamos, a menudo representan lo "horizontal" como signo de lo más realista,

guiaban finalmente hacia las estrellas o la luna. Posteriormente, en los poemas descriptivos su mirada tendía, igualmente, a posarse en las alturas. Ahora, lo vertical va a ejercer un dominio total que diezma las figuras horizontales, convirtiéndolas, de modo claro, en sus oponentes. Si la ascensión es el gesto trascendente por excelencia, la elevación sobre la realidad puramente fenoménica, la rara mención de algún elemento horizontal le sirve para referirse a lo opuesto: a la incapacidad para volar, para superar la materia.

En su prosa crítica Juan Ramón suele acudir a estas mismas imágenes y figuras espaciales para explicar sus preferencias estéticas. La verdadera y única lírica posible, comenta en su ensayo ya citado, "Poesía y literatura," la ensayaron por primera vez los poetas místicos, y lo hicieron "como era natural volando." Les agradaban los sitios elevados, "la peña adusta y el cielo maravilloso." Fueron pocos, continúa Juan Ramón, en una literatura como la española proclive al realismo; muy pocos, en un "país de raíces y pies más que de alas" (Política Poética 87).

En un escrito posterior incluido en el mismo libro, "La razón heroica," distingue al poeta del "espíritu," de la "ascensión," del poeta de la "materia," "horizontal." El primero, a quien él se afana en asemejarse, procura una mejora espiritual por lo que atiende a contenidos que el segundo, más atento a nuestro progreso material, o bien al refinamiento artístico del poema, descuida. Si el primero trae consigo una mejora del alma, un relanzamiento de nuestros anhelos ideales o metafísicos, el segundo, avocado al realismo, trata de contentar, rebajando el valor y la función de la poesía, nuestro lado más físico y horizontal: "Un poeta sucesivo, renovado, presente, por ejemplo, lo es primero por su espíritu nunca por su materia artística o científica, ni por por la materia que traiga entre sus manos, por sus

materiales. Por la materia hay cambio, pero horizontal, no en ascensión. Ascensión es el tiro propio del poeta" (Política Poética 155).

Esta identificación de lo horizontal con la atadura a la materia se repite también en aquellas raras ocasiones en las que aparece en los poemas de esta segunda época. Así sucede en "Nocturno soñado," perteneciente a Piedra y cielo, en el que la tierra, imagen de la horizontalidad, el sitio de las "raíces y los pies," no conduce a nada. La "tierra," dice el primer verso del poema del que reproducimos las dos estrofas iniciales, "lleva por la tierra;" es decir, un camino siempre igual; estéril en tanto que no conlleva el progreso espiritual imprescindible:

La tierra lleva por la tierra;
 más tú, mar,
 llevas por el cielo.
 ¡Con qué seguridad de plata y oro,
 nos marcan las estrellas
 la ruta! _ Se diría
 que la tierra es el camino
 del cuerpo,
 que el mar es el camino
 del alma_ (Libros de poesía 764)⁷⁰

Al contrario que la tierra, "camino del cuerpo," adelante de nuestro lado material, el mar, fundido en el horizonte con el cielo, se convierte en escala para el alma. El mar

⁷⁰ Las siguientes referencias a este libro se indicarán con la abreviatura LP.

señala la ruta en ascensión, " tiro propio " del poeta espiritual verdadero.

Lo "horizontal" representa; así pues, ese "estar" inútil y sin sentido en lo real del que acusaba al arte mimético de la descripción, y del que le rescataría la abstracción con su "estancia" en lo más "real." En este sentido, la abundancia de figuras verticales en este nuevo periodo están asociadas a una escritura ya liberada de la copia estéril de lo visible. El vuelo y la ascensión se erigen, así, en señas, en imágenes, de la evolución hacia una poesía abstracta, conceptual, más alejada de lo sensorial y, por consiguiente, de lo descriptivo y lo mimético de la etapa previa.⁷¹

Esta voluntad, claro está, incide en la forma y en el lenguaje del poema. La extensión del verso se abrevia debido a la supresión de la descripción. El poema se adelgaza al dar sólo cabida, como le confiesa a Gullón haber aprendido de Gustavo Adolfo Bécquer, a la "concisión del momento poético." (Conversaciones 103) Un "momento" que, en su condición de poeta del presente de eternidad, ha de vincularse con la expresión ágil de la visión simultánea, sin movimiento ni tiempo; con el momento forzosamente conciso y breve de la percepción de las esencias. Una concisión, basada en la conceptualización del lenguaje, que suprime de su poesía ese "asunto" que precedía y sustentaba el salto a lo inefable. Esos elementos descriptivos que reproducían en el texto la conversión del vuelo trascendental una experiencia temporal. La abstracción implica la renuncia del poeta a copiar la naturaleza; a

⁷¹ Un proceso de conceptualización, de abstracción, de pérdida irremisible de lo físico que Antonio Machado en 1917 ya descubría, con gran agudez crítica, en Estío, el libro que, a juicio de los estudiosos, anticipa la estética de Diario: "Juan Ramón Jiménez, este gran poeta andaluz sigue, a mi juicio, un camino que ha de enajenarle el fervor de sus primeros devotos. Su lírica es cada vez más barroca, más conceptual y al par menos intuitiva. La crítica no ha señalado esto. En su último libro, Estío, la imágenes sobreabundan, pero son cobertura de conceptos" (Los complementarios 277) Nótese como, debido a conceptos distintos de los términos, Machado acusa de "barroco" y de "menos intuitivo" a un poeta, Juan Ramón, que los utiliza en "Poesía y literatura," para definir la poesía que rechaza aquella, retórica, razonante y barroca, del "literato."

considerar a la contemplación y a su lenguaje vehículos a lo eterno.

El pasaje del poema anterior, "Nocturno soñado," muestra estas características. En él, el poeta, en contra de lo que solía hacer, no se propone representar una escena de la naturaleza que, al cabo, le permita acceder al "fondo inefable." La tierra o el cielo que menciona no pertenecen a un paisaje que se despliega ante los ojos atentos de la figura humana que lo contempla. Este mar no es el de aquel atardecer de luces y colores que, pese a su materialidad posiblemente aventada por las sugerencias de otros mundos ideales, prestaba duración a la observación. No son, en fin, elementos de una descripción que vuelve sucesiva la trascendencia.

Aún cuando pudiésemos atestiguar o certificar su maltrecha materialidad, su falta de textura sensorial, el objeto físico no está asimilado al pensamiento; no es uno con él. Sigue inserto en una esfera, la del paisaje descrito, que no se fusiona con él. Su existencia transcurre en un plano cercano pero no idéntico. Algo que se hace patente en el carácter temporal del movimiento hacia lo ideal en lo descriptivo; en aquel espacio de tiempo que sentimos transcurrir entre la mirada a la naturaleza y el pensamiento de lo inefable. El poeta ha de detenerse ante las cosas para, poco a poco, vislumbrar las esencias. Las cosas sugerirán el mundo ideal e inefable que se extiende detrás de ellas a través de un modo indirecto; a través de una contemplación en el tiempo. Cada cosa no representa, algo que sí conseguiría su conceptualización, su transformación en, como dice Machado, "cobertura" de un concepto, una idea de acceso casi o plenamente directo, sino que se incluye en una descripción que, de algún modo y a pesar de ser previsible, vuelve procesal y sucesivo al pensamiento.

En el poema citado, empero, los objetos nombrados, la tierra o el mar, no pertenecen a ninguna contemplación de ese tipo. No percibimos ese devenir de la

escena durante la cual el hablante lírico pintaba el paisaje frente a él. La "tierra" del poema ha dejado de ser parte de un paisaje que era previo al pensamiento; "está" más cerca, como quizá dijese Juan Ramón, de la "verdadera realidad," del concepto, de lo ideal. Ya no existe, por tanto, el camino indirecto y temporal a la idea a través de un lenguaje descriptivo, sucesivo y lineal.

En la abstracción, lo que se contempla no es el paisaje sino el pensamiento; con la gran e insalvable diferencia de que mientras la contemplación del primero puede ser temporal, la contemplación del segundo, sobre todo si, como es el caso, la idea se identifica con un concepto de eternidad en el que prima lo instantáneo, no lo es. Se refería, en cierta ocasión, Juan Ramón, a la ardua tarea del poeta que pretende ver, "a un tiempo y con el mismo ojo," el objeto y el pensamiento asociado a él. Sin embargo, esta doble visión no significaba una contemplación equilibrada: ante su mirada, el objeto empequeñecía mientras el pensamiento crecía "ilimitado": "Quiero ver, a un tiempo y con el mismo ojo _¡qué difícil, qué martirio!_, ilimitado sin obstáculo, el pensamiento que contemplo, y limitado opaco, el objeto que miro" (Ideología 304). Ahora bien, esta "ilimitación" del pensamiento, al contrario que la del objeto perteneciente a la naturaleza observado y descrito, no es posible entenderla como si se extendiese en el tiempo. La contemplación del pensamiento es "espacial" y no "temporal;" tiene que asociarse con el sentimiento de totalidad y de plenitud que el pensamiento de las esencias, de lo infinito o de lo absoluto, causa. Tiene más que ver con la ampliación de la conciencia que logra la poesía espiritual.⁷²

⁷² La relevancia del pensamiento le convierte en elemento indispensable junto con el sentimiento de cualquier definición de poesía. En una nota de Ideología, Juan Ramón se muestra convencido de la necesidad de fusionar ambos en una forma, ¿cómo no?, breve y escueta: "Cada día estoy más convencido de que la poesía, el arte en jeneral, no puede ser más que pensamiento y sentimiento expresado en la forma más auténtica, más abreviada y más exacta. Y que lo desmedido no es más que indijencia, pereza y torpeza" (457).

No obstante su acento en el pensamiento, en sus palabras parece distinguirse también el interés por no anular por completo al objeto. Aunque opaco, el objeto sigue reflejado en los ojos del observador. En relación con el lenguaje, estas intenciones acerca de lo real y lo abstracto, el objeto y el pensamiento, conducirían a un signo capaz de señalar un contenido abstracto sin quebranto de sus obligaciones con su referente en la realidad. Pese a indicar un concepto, el signo retendría su soporte físico, su mención de un objeto particular; una de las razones fundamentales por las que, como se sabe, se privilegia y elogia al símbolo a partir del Romanticismo. Juan Ramón trataría también de articular un lenguaje que aludiese a lo ideal o a lo esencial sin que por ello la palabra perdiera su base material, su vinculación al referente en la realidad de las cosas que, en principio, designa.⁷³

Esta posible coincidencia con la tradición simbolista refuerza por si todavía no estuviese claro a pesar de todas sus numerosas manifestaciones en tal sentido, algunas ya recogidas aquí, su afiliación al símbolo. Su empleo, de modo obvio, está ligado a la consecución del máximo propósito de su poesía: la expresión de lo inefable o, lo que es lo mismo según declara el propio poeta, "lo absoluto, lo abstracto, lo universal." Lo inefable existe, asegura Juan Ramón en uno de sus aforismos más completos y elaborados, y la posibilidad de expresarlo depende de las "alusiones," de los símbolos":

Todo lo que existe, tiene nombre; la misma nada lo tiene. Y el nombrar
de Dios es anterior a lo nombrado: "Hágase la luz." Pues si la palabra

⁷³ Sería pertinente, algo que queda fuera del alcance del nuestro, un estudio que explicase el simbolismo de Juan Ramón en relación con esta supuesta facultad del símbolo para retener, por más que muestre un contenido ideal o conceptual, su designación de un elemento de lo real. En este terreno podría también dilucidarse el apego, mayor o menor, de su poesía a las cosas del mundo; algo que se utiliza quizá con demasiada frecuencia como principio de valoración de su obra.

"inefable" existe, existirá lo "inefable" dónde y cuando sea.... Lo inefable es lo absoluto, lo abstracto, lo universal: el Dios, el Fin, el Amor, la Belleza, la Poesía.... Lo absoluto puede expresarse por alusiones, por símbolos, por clarividencias, y sólo un poeta sorprendente puede intentar su expresión. Pero ¿qué crítico hongo puede decir ni discutir la sorpresa de un poeta intuitivo y conciente?

(Ideología 689-90)

Ni las "alusiones" ni, por supuesto, las "clarividencias" responden, al contrario que el símbolo, a un uso especial del lenguaje. Por otro lado, la definición del símbolo abarca tanto el poder evocador del lenguaje que en este contexto poseen las "alusiones," como el recurso a una percepción intuitiva, no intelectual o racional, que implica el término "clarividencia." Así pues, en el símbolo se sustenta la tarea de decir lo inefable.

En lo que concierne al lenguaje simbólico de su segunda etapa, que es lo interesa aquí a nuestro estudio, los estudios de su obra suelen girar alrededor de sus declaraciones a Ricardo Gullón, en las que opinaba que la aportación más importante e innovadora de Diario era la presencia de "un simbolismo moderno en la poesía española" (Conversaciones 92). A juicio de Michael Predmore en su libro La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez, esta renovación del lenguaje simbólico residiría fundamentalmente en la creación de un entramado privado de símbolos interdependientes: "un fenómeno moderno" en la literatura europea "que arranca de la segunda mitad del siglo diecinueve." La novedad de este "simbolismo moderno" se halla en la conversión de los símbolos independientes, poco cohesionados entre sí, de

la primera época, en un conjunto de elementos interrelacionados:

El principio en cuestión es la relativa dependencia del poema individual de la obra o sistema del que forma parte. Los poemas simbolistas del primer período de Juan Ramón son claramente más autónomos en relación con las obras de que forman parte que los poemas simbólicos del segundo... En la poesía del segundo período, el autor crea su propia lengua poética y su propio sistema privado de imágenes y símbolos (227).

El hermetismo de la poesía al que alude el título de su obra es, precisamente, consecuencia de este "sistema privado" de símbolos. Al otorgarles su autor sentidos no incluidos en la tradición y pertenecer a una estructura de elementos interconectados, el lector está obligado a considerar la obra en su conjunto para interpretar los poemas individuales.

No le falta razón a Predmore en lo que se refiere al desarrollo y reiteración por parte de Juan Ramón de un conjunto de símbolos privados e interdependientes. Así lo haremos constar más adelante. Es, por tanto, posible que el poeta tuviese presente este aspecto cuando se añadió a las innovaciones de Diario, el comienzo de un "simbolismo moderno." Sin embargo, no parece que esta sistematización sea el único rasgo que sostenga esa profunda innovación del lenguaje simbólico, que su confesión a Gullón sugiere. Sería, a nuestro juicio, conveniente combinarlo a los otros cambios estéticos que incorpora Diario. Vincularlo, así pues, a la instauración de lo breve, al adelgazamiento de la forma. Aspectos esenciales, y también novedosos, de su lenguaje

poético, y ahí está la carta a Cernuda para demostrarlo, que no pueden ser ajenos a ese nuevo simbolismo.

Por un lado, contamos con la afirmación de Santos Escudero, ya citada, según la cual los símbolos de su "poesía final," (se refiere a la segunda etapa), fueron en sus orígenes imágenes y metáforas. Aunque no conecte expresamente una cosa a la otra, es claro que su análisis afecta al comentario de Juan Ramón, puesto que indica una modificación o una novedad con respecto a lo anteriormente asistente. Como se ve bien, él pone el acento en la propia naturaleza del lenguaje simbólico y no, como dice el propio Predmore, en "el modo de hacer uso de ellos" (223). Aparece una expresión que no es primordialmente metafórica o dependiente de la comparación y la analogía sino simbólica. Una evolución que se ajusta a esa otra desde lo largo a lo breve ya que mientras las metáforas o las imágenes tienden a expandir el texto, el símbolo, como ya indicaba Umberto Eco, por ejemplo, siente aversión hacia lo discursivo. De otra parte, si el lenguaje simbólico se alía a lo abstracto y conceptual, las imágenes y metáforas parecen ser más compatibles con lo descriptivo. Todo lo cual permitiría asociar el "simbolismo moderno" con la conquista de la brevedad en la versificación.

Ya dimos fe, en relación con este punto, de la agudeza crítica de Ricardo Gullón al advertir el desinterés de Juan Ramón, a partir de Diario, por la anécdota o la peripecia en su poesía: "Sin arrastres sentimentales, sin descripción ni anécdota, hecha ya pura espuma de intuiciones, aroma y decantación del sentimiento" (Estudios 86). Gullón no vincula esta huida de lo descriptivo y de lo narrativo, al menos no explícitamente, al desarrollo de un nuevo simbolismo. Pero es evidente que un cambio de tal calado no puede sino afectar en gran medida al lenguaje. No es concebible que, eliminados los rasgos que posibilitan lo discursivo, el lenguaje no sufra

modificaciones; que sólo cambie, como dice Predmore, los modos de emplear el símbolo y no su naturaleza. También sería sorprendente que Juan Ramón no tuviese en cuenta este cambio fundamental que importa al lenguaje poético en su distinción de un "simbolismo moderno." Resulta inimaginable que él no relacione este "símbolo moderno" con su abandono del tipo de escritura anterior; sobre todo si traemos de vuelta sus declaraciones en las que lo imitativo se erigía en obstáculo máximo para alcanzar sus fines y abogaba por la abstracción; o también todas aquellas otras, también el análisis de su obra literaria enviada a Cernuda, en las que la evolución a la brevedad, desde la largura y extensión compositiva de la poesía que precede a Diario se considera un proceso de mejora. El "símbolo moderno," un hecho del lenguaje, no puede estar al margen de estos otros fenómenos inscritos también en el lenguaje.

Por otro lado, en la misma conversación con Gullón Juan Ramón destacaba la "metafísica" y la "ideología" de Diario. Y lo hacía justo en la oración siguiente, como si ambas cosas, el "simbolismo moderno" y la "metafísica" y la "ideología," colaborasen en el mismo proyecto de innovación estética. Diario, le decía a Gullón, muestra "un simbolismo moderno en la poesía española. Tiene una metafísica y tiene también una ideología" (92-3). Así enmarcada y descrita, esta "metafísica" parece compartir el carácter novedoso del simbolismo. Indicaría algo inexistente hasta entonces, o bien la modificación de un elemento que ya estaba; más probablemente esto segundo si pensamos que la inclinación trascendente, que se aprecia en su obra desde el principio, la otorga cierta naturaleza metafísica. Por tanto, se trataría más bien, y al igual que parece suceder con el "simbolismo," de una "metafísica" diferente.

Esta relación clara y estrecha, a nuestro juicio, entre una "metafísica" distinta y un nuevo lenguaje simbólico, se vería reforzada por su coincidencia con esa otra

conexión que establece, en la carta a Cernuda, entre la manera de plantear lo metafísico, el concepto de eternidad, y su empeño de brevedad. Su progresiva evolución hacia lo breve que concluye Diario y en su "simbolismo moderno," proviene, como ya sabemos, a su concepción de la eternidad "como presente, es decir, como instante." Esta noción del pensar metafísico, que se adivina diferente de la que prevalecía en el periodo precedente, es la que domina a partir de Diario. Y es la que causa o impulsa su alejamiento de la poesía con "asunto." Si, como no puede ser de otro modo puesto que aparecerían en la misma obra, Diario, la metafísica que señala a Gullón se define por entender la eternidad "como presente," el requisito que ésta impone es decir, la brevedad, también regiría en el aspecto del lenguaje que Juan Ramón resalta ante el crítico, el "simbolismo moderno." De existir aún, caso improbable, alguna duda o objeción acerca de la conexión entre la "metafísica" y el "simbolismo moderno," entre el pensamiento de lo ideal y el lenguaje poético a emplear, sus palabras en la carta las despejaría. Así pues, no hay razón que impida considerar la posible identidad de intereses entre el "simbolismo moderno" y la brevedad o, lo que es lo mismo, la supresión del "asunto" en poesía. Como venimos aquí proponiendo, el nuevo lenguaje simbólico no puede sino estar vinculado, ser uno, con la voluntad de desprenderse de lo discursivo y escribir una poesía "sin descripción ni anécdota."

También, claro está, sería objetivo del nuevo simbolismo corresponder a su creencia de que la eternidad es instantánea; de que lo eterno se realiza en un instante, en un "punto" del "ahora." Y que, por tanto, debe hacer del poeta alguien dotado con la agilidad suficiente para dar respuesta al carácter inesperado y veloz de la visión de eternidad. En este sentido, en el aforismo anteriormente citado en el que asegura que

"lo absoluto," objetivo de cualquier pensar metafísico, sólo puede ser expresado por medio de "símbolos," se califica al poeta de "sorprendedor." El "crítico hongo," insinúa también, no está capacitado para opinar sobre la verdad o la calidad de "la sorpresa de un poeta intuitivo y conciente." El poeta que emplea símbolos, unos símbolos que por la fecha en que se redacta el aforismo pertenecen al "simbolismo moderno," se describe como alguien a quien lo inefable se le aparece sin previo aviso, de manera súbita y, en consecuencia, repentinamente, en un instante ajeno al devenir. Este poeta "sorprendedor" responde, pues, a esa metafísica distinta de Diario que piensa que la eternidad es algo del presente, del instante; lo que demanda brevedad en el lenguaje. Si su principal herramienta para captar la sorpresa de "lo absoluto" es el símbolo, éste, una vez más, queda comprometido con un concepto de la metafísica que obliga a la supresión de la descripción y de la anécdota. Esto ratificaría nuestra identificación del "simbolismo moderno" de Diario con la brevedad y lo no discursivo.

Esta adscripción del símbolo a la instantaneidad de la iluminación metafísica y la brevedad de la forma nos hace insistir, una vez más, en el papel fundamental de la intuición en su poesía. En la cita que estamos comentando, la sorpresa que el crítico no debe juzgar la ha atrapado un poeta "intuitivo y conciente": un poeta que combina la intuición y la inteligencia. Es bien conocida la cuidadosa y permanente atención que Juan Ramón dispensó a las relaciones entre ambas facultades; a sus funciones respectivas en el proceso de creación poética. Aquí quizá sólo nos interese resaltar, con el propósito de afianzar la unión del símbolo con la revelación súbita, la preocupación que aparece en cada una de sus afirmaciones porque la labor de la conciencia no reste inmediatez a la acción creadora; el cuidado con el que, mimando a la intuición y conteniendo a la inteligencia, trata de salvar la sensación de sorpresa

que el poema debe sugerir. La inteligencia no guía o controla al instinto sino que lo comprende, escribe en un aforismo de Ideolojía: "El instinto comprendido (no guiado) por la inteligencia"(589). La comprensión significa respetar sin desvirtuarlas las cualidades esenciales de la intuición. Supone no truncarla en su ser; ayudarla a ser lo que es.

Pareciera que Juan Ramón deseara que la intervención de la inteligencia no se entienda como la entrada de la razón; es decir, como el recurso al modo de pensar mediato y, por tanto, temporal de la razón. No quiere que la entrada de la inteligencia, con su encadenamiento de pasos intermedios, subvierta la naturaleza de presente dado en instantaneidad inmediata del pensar metafísico. La inteligencia podrá negar u otorgar calidad a la sorpresa pero no la hará perder su condición de tal. Después de la actuación de la inteligencia, la poesía seguirá definiéndose como "iluminación y sorpresa intuitivas": "Poesía y crítica no son sino iluminación y sorpresa intuitivas. La conciencia sólo vale para decidir la calidad de la iluminación y la sorpresa. Por eso, los poemas breves de todos los poetas intuitivos son superiores a los largos; y los aforismos de todos los críticos, a sus tratados (Ideolojía 587). Se mantiene a salvo, a pesar de la necesaria presencia y acción de la inteligencia, la condición de sorpresa, de "rayo esquivo," de la intuición. El poeta retiene, por tanto, su naturaleza de "sorprendedor." Como también lo hace, a su manera, el poema, o su lenguaje: como indica la cita, la sorpresa y la iluminación no tienen otra expresión que la de la forma breve. Iluminación, intuición o instinto y sorpresa se vuelven a asociar a la brevedad; a una composición ágil en la que, como ya sabemos, domina el símbolo.

Resultará esclarecedor comparar en un momento posterior de este estudio esta

concepción juanramoniana del instinto con la descrita por Robert Frost. Éste también acudirá a él como instrumento indispensable del hacer poético. El conocimiento que aporta la poesía, dirá en alguna ocasión, difiere del conocimiento científico por su utilización de potencias distintas de la razón y la inteligencia. Sin embargo, mientras que en Juan Ramón se asocia a la aprehensión inmediata e instantánea de lo absoluto, el instinto en Frost se presenta como el sostén de una acción temporal. Si el poeta español ve el trabajo del instinto como un resorte que se dispara sin avisar y que carece de seguimiento posterior, Frost lo imagina como la caída o la entrada en un estado distinto de percepción en el que se siente el paso del tiempo. Teniendo en cuenta la relación que se establece en Juan Ramón entre la intuición, la brevedad y el uso de un lenguaje simbólico, será preciso considerar esta temporalidad de la experiencia intuitiva en Frost a la luz de su poesía de características alegóricas.

Al igual que la "estampa," por sus características particulares, venía a ser, en cierto modo, la forma que representaba a la escritura descriptiva, la "canción" va a identificarse con la poesía breve del "simbolismo moderno" de esta segunda época. De un lado, tal como vimos, el concepto de "canción" sirve para separarse de la práctica poética anterior. El poeta auténtico, reitera Juan Ramón, "canta" no "cuenta"; es un "cantor lírico y metafísico."⁷⁴ Reprocha a Vicente Aleixandre que no cante nunca; que en su poesía sea todo "descripción, narración." Cantar y su resultado, la "canción," equivalen, pues, a no describir, a no dejarse atrapar en lo "épico" o en lo imitativo.

De otro lado, e inversamente, cantar significa ceñirse a los requisitos de

⁷⁴ Aforismo de Ideología, pág. 171: "Cantor lírico y metafísico; prosista descriptivo y psicólogo; aforista filósofo y crítico." Merece destacarse como deja para la prosa la descripción y la psicología, es decir, los elementos que él mismo observa en la poesía norteamericana.

brevedad y abstracción de la nueva época. Y la "canción" supondrá, así pues, una forma breve, libre de "asunto." En esta poesía de iluminaciones súbitas en la que el escritor es un "sorprendedor," la "canción" plasmaría los instantes sucesivos que integran la experiencia de la eternidad. En aquel prólogo de Poemas mágicos y dolientes pedía que la vida, que "la hora viniese constantemente de un fondo inefable;" que las "estampas" completasen la labor de cubrir "el vivir cotidiano" "de una elegancia espiritual y suprema," de manera que la vida, la "hora," fuese una inmensa y constante "estampa" de lo inefable. Ahora, en un poema de Piedra y cielo, reclama la composición de canciones cortas, muchas, que llenen de canto, es decir, de sucesivos e interminables instantes de eternidad, las horas de su vida:

Canción corta, canción corta;

muchas, muchas;

como estrellas en el cielo,

como arenas en la playa,

como yerbas en el prado,

como ondas en el río...

Canción corta; cortas, muchas;

horas, horas, horas, horas

-estrellas, arenas, yerbas,

ondas-; horas, luces; horas,

sombras; horas de las vidas,

de las muertes de mi vida (LP 782)._____

Su vida, igual a su quehacer poético, se mide tanto en horas como en canciones. Pero si las horas miden la mortalidad, las canciones recrean sucesivamente lo eterno. Toda canción es un intento de expresión de lo eterno que cada nueva lectura repite. Como asegura un poema de Poesía, la canción vivirá en cada boca que reviva su mensaje de eternidad: "Canción, tú eres vida mía,/y vivirás, vivirás;/y las bocas que te canten/cantarán eternidad"(LP 889). La eternidad consiste en el conjunto de sorpresas que el poeta "sorprendedor" ha ido expresando en sus canciones: cada sorpresa en una canción. En Juan Ramón el concepto de "canción" implica una forma ágil, rápida; una expresión, como su contenido, inmediata pero plena de sentido a la vez. Ajustada a una poesía instintiva y metafísica que se funda en la recreación sucesiva de la eternidad. Debemos encontrar el ideal, afirmaba en uno de sus artículos de crítica, para después amarlo y gozarlo cada día: "Hay que encontrar el ideal, insisto, encontrarnos el centro de la vida, el diamante del venero; ... y luego, con dinamia mayor, amarla y gozarla, recrearla cada día..."(PP 407). No se concibe el ideal como un estado conquistado pero agotado, sino como la suma interminable de sus sucesivas realizaciones.

Otro rasgo que muestra la agilidad y simultaneidad de la "canción" es su empleo del tiempo presente. Observábamos como las "estampas" solían contener una descripción que se enmarca en el mismo tiempo de presente en el que el hablante también contempla la naturaleza. Contemplación y descripción, actividad y lenguaje se sitúan en el mismo espacio temporal de presente. El retrato del paisaje no procede de las imágenes recordadas de una contemplación en el pasado. Sin embargo, dijimos, esta descripción de presente está impregnada de temporalidad: la mirada sobre las cosas se prolonga en un presente durativo. Ahora, en estas composiciones "cortas" no sólo

predomina de manera absoluta el presente sino que, además, la sensación de devenir prácticamente es nula. Han desaparecido los elementos descriptivos y con ellos la temporalidad que prestaban. Sólo se trata de manifestar el momento puntual de la visión fugaz de lo eterno y, en este sentido, la "canción" refleja esa sensación de intemporalidad de su sorpresa.

Es, en relación con esto, que la "canción," por su enclave en el presente, sugiere la ilusión de simultaneidad de visión y expresión. El "ahora" de gloria de la visión se comunica a través de composiciones breves que, por emplear el presente, parecen plasmarla en el instante en el que ocurre. Una apreciación que se intensifica por la supresión de todo elemento que no sirva a ese propósito. Podría decirse que la brevedad, la restricción al momento de la revelación, hace que se incremente la sensación de velocidad y, en consecuencia, la ilusión de simultaneidad: el presente conciso e intemporal de la canción remeda la inmediatez e instantaneidad de la visión.

Una tarea, y aquí se muestra la alianza indispensable entre ellos, en la que ayudaría el símbolo. La ilusión de simultaneidad de la forma corta de la canción descansa en la plenitud de sentido de la que es capaz el símbolo. Se sustenta en símbolos que, sin apoyos descriptivos o narrativos, sin pasos intermedios, poseen la facultad de expresar la idea completa. Conviene aquí recordar que, según decía Creuzer, el símbolo se distingue por presentar un sentido pleno, acabado, con una economía discursiva equivalente, en cierto modo, a la rapidez de la visión que es contenido suyo. El símbolo mostraría un pensamiento completo capaz de engendrar la sensación de ser simultáneo a la visión contemplada.

Las figuras simbólicas de plenitud que analizaremos a continuación sugieren estas capacidades y, al par, son, ejemplos de ellas. Es bien sabido, a estas alturas, que

en el intento de considerar lo simbólico y lo alegórico en relación con el debate sobre el poder trascendente de la poesía, estamos analizando figuras o movimientos verticales y horizontales en la poesía. Partimos, por un lado, de la vinculación de estos tanto en la tradición como en la obra individual de Juan Ramón y Frost, con ideas o significados de trascendencia. Por otro lado, contamos con la proclividad de la alegoría a relatar viajes y trayectos. Narraciones de itinerarios que favorecen los aspectos esenciales a la alegoría: el tiempo, el proceso, la extensión discursiva. Aspectos que lo enfrentan desde la época romántica al símbolo, intemporal, contrario a lo procesal y al consiguiente linealidad del lenguaje, y su supuesto poder para decir lo infinito, lo ideal.

Los ejemplos de poesía con "asunto" aquí citados contenían, bien una peripecia en la poesía "épica," o bien una situación en la descriptiva, que reflejaban ese "dinamismo" de lo alegórico. La débil narratividad de su primera poesía relataba paseos que conducían a contactos verticales. La temporalidad que el camino concedía era reemplazada en la poesía descriptiva, en la que igualmente la inclinación era a fijarse en las alturas, por la mirada quieta de un personaje a la naturaleza. En la poesía renovada de Diario asistimos, en cambio, al abandono de ese devenir y de ese movimiento. Se asume plenamente la verticalidad como figura del anhelo de trascendencia; de ahí el susodicho "sinfín arriba." Pero estará representada habitualmente, más abundantemente cuanto más tarde, por figuraciones o configuraciones que conjuran los ascensos o descensos que lo vertical pudiese inspirar. Estos acaban integrados y resueltos en configuraciones que desvanecen, de una manera u otra, cualquier noción o sensación de movimiento. La orientación vertical puede permanecer pero se hurtan los tránsitos que parecieran generar. A estos efectos, el "sinfín de arriba" se confunde con el "sinfín de orijen," en tanto que desaparecen las

imágenes de salidas, de partidas, de un punto a otro: la transitividad no se distingue de la intransitividad.⁷⁵

Al no expresar movimiento, estas figuras limitan el discurso y la temporalidad que éste suscita. Nos encontramos ante figuras que resumen, invalidándolas, la nociones de proceso y de actividad que reflejaba y sostenía, a la par, el lenguaje anecdótico o descriptivo. Así, la figura del árbol, ejemplo máximo de resolución e integración de todo tránsito, elimina el proceso y el lenguaje sucesivo a que daría lugar la existencia de dicho movimiento. En este sentido, mientras el pensamiento de lo inefable aparecía atado a la temporalidad del lenguaje de lo anecdótico y de lo descriptivo, el árbol, libre de pasos y de discurso precedentes, muestra o abre su idea, completa y plena, con mayor agilidad. Él es ya, de algún modo, la idea acabada y conseguida.

Es claro que esta plenitud de significado directo, sin discurso, es la que define al símbolo. Estas configuraciones de las que estamos hablando, pues, corresponden a un lenguaje simbólico en el que prima lo breve. Símbolos de actividad resuelta, como decía Solger, que pueden responder, del mismo modo, a la inmediatez de la intuición de la eternidad. El símbolo del árbol puede evocar ágilmente la sorpresa de la revelación; puede ser tan intemporal como ella: nombrarlo es nombrar lo eterno. Estos símbolos que suprimen el movimiento darían fin, así, al proceso abierto en busca de la brevedad y, en último término, de la expresión de una eternidad del "ahora," "presencia del presente."

Muy pocos poemas en estos libros de la segunda época describen el ascenso o

⁷⁵ Quizá la significación del "sinfín arriba" radique, más allá de la alusión permanente al vuelo del poeta espiritual, en el nombramiento del destino que permanecía incierto en la primera época; es decir, en la seguridad y la convicción de este periodo "insistente" y no "inconstante" como el anterior.

el descenso que parece demandar el "sinfín arriba;" ese desplazamiento que, aunque irreal, es, a la par, temporal. En ocasiones, el poeta celebra o se congratula de la habilidad y facilidad para recorrer, cuando así lo desea, la línea vertical imaginaria. Sin embargo, no se percibe en esos poemas el trasunto de alguna acción. Se asemejan por su entusiasmo ante la pericia conseguida a aquellos que celebran igualmente lo conseguido a través de una figura simbólica que supera todo movimiento. Sin relatar ninguna ascensión en concreto, se limitan a mostrar su alegría por el éxito fácil y repetido de la empresa, diluyendo, de este modo, la sensación de devenir del vuelo. Son, cabría decir, como la descripción de ese momento del proceso hacia las figuras de movimiento internalizado, en el que la ejercitación continuada vuelve obsoleta la distinción tanto de la orientación de los desplazamientos como de estos mismos.

En este contexto, el poema de Eternidades, "Tesoros del azul," es una rareza al presentar el vuelo imaginario como una aventura en el tiempo:

Me adorné el corazón
con las rosas del sueño,
y emprendí mi camino, azul arriba.

Las estrellas estaban
sentadas todas, niñas desnuditas,
meciendo sin parar en el azul, las piernas,
en fila, sobre el borde de los cielos.

Llegando yo, me daban, locas,

con los pies en el alma,
 y me echaban, riéndose,
 al día trastornado del despierto. (LP 645)

El escenario nocturno y el papel inductor del sueño nos devuelven, en parte, a sus incursiones de los primeros libros por sendas oscuras y frondosas. Existe, aunque débil e irreal, un hilo de narratividad. En su sueño irracional, el sujeto poético imagina su ascenso a las estrellas y su expulsión de compañía tan querida. La aventura, así pues, mantiene rastros de temporalidad.

Quizá merezca la pena destacar que este fracaso, su expulsión a puntapiés del sueño ideal, tan inusual en esta época pero tan parecido a otros de la primera, ocurra precisamente en este poema en el que todavía se atisban elementos de anécdota. Pareciera la justa respuesta al empleo de procedimientos que han demostrado ser inadecuados, por su insistencia en situar en el devenir la expresión de la eternidad.

En otros muchos poemas de esta segunda época, la orientación vertical no abre una brecha, un trecho espacial, que haya que salvar. El hábil manejo de Juan Ramón de los objetos que indican los extremos de ese espacio elimina los vestigios de mudanza y duración que pudiesen sugerir. Así, por ejemplo, la combinación simbólica de los dos polos primordiales del movimiento vertical, cielo y tierra, no induce a la descripción de un ascenso o un descenso. Se suele mostrar un momento posterior al tránsito entre ambos que ya recoge sus resultados. En el poema de Piedra y cielo que sigue, el poeta olvida el descenso que lo produjo y canta al rocío, agua divina del cielo, que moja la tierra:

Arranco de raíz la mata,
 llena aún del rocío de la aurora.

¡Oh, qué riego de tierra
 olorosa y mojada,
 qué lluvia -¡qué ceguera!_ de luceros
 en mi frente, en mis ojos! (LP 696)⁷⁶

El descenso que representa la caída del rocío ya se ha realizado y ahora la "mata," de raíces en la tierra y empapada de lluvia del cielo, es señal de la unión conseguida. El poema celebra en la figura de la "mata" la feliz consecución y expresión de lo ideal, omitiendo las circunstancias que lo hicieron posible.

El símbolo de la mata implica la renuncia a considerar a cielo y tierra como dos ámbitos separados o distantes. En algunos poemas, ambos se confundirán de tal manera que el sujeto poético confesará su incapacidad para distinguirlos: no sabrá decir, tan bien fusionados están, cuál es cuál. Así sucede en el titulado "Un clima," perteneciente a La estación total, donde, debido a su semejanza, el hablante está tentado de dar la vuelta a la posición vertical de su cuerpo:

Está el cielo tan bello,
 que parece la tierra.

(Dan ganas de volver

⁷⁶ Véase también "El tempranero," (714) perteneciente igualmente a Piedra y cielo. En él, son las "flores del alba" las que resultan mojadas por el rocío de la madrugada, "empapadas por las estrellas."

los pies y la cabeza.) (LP 1193)

No existen el arriba y el abajo; ambos son la misma cosa y, por ende, no puede existir brecha ni tránsito entre ellos. Adviértase de qué manera, en este sentido, la unión o confusión de cielo y tierra se refuerza por la referencia al cuerpo humano, el cual comprende en sí mismo lo alto y lo bajo.

La misma omisión de tránsito, la misma conjunción de extremos que elimina cualquier sensación o señal de movimiento, se aprecia en el empleo de otros elementos simbólicos que, igualmente, designan los puntos opuestos de un eje vertical. Tal es el caso de las parejas, entremezcladas por Juan Ramón en múltiples combinaciones, raíces/pies, alas/manos. Los posibles trayectos cristalizan en una única figura que los asume. Así lo vemos en un breve poema de Eternidades, en el que el cuerpo humano erguido contiene ascensos y descensos, alas y pies, cielo y tierra:

Mis pies ¡qué hondos en la tierra!

Mis alas ¡qué altas en el cielo!

-¡Y qué dolor

de corazón distendido!- (LP 594)

Este cuerpo, mitad árbol y mitad pájaro, expande su corazón para abarcar lo de arriba y lo de abajo. Con sus pies enraizados en lo hondo de la tierra y sus alas/manos tocando el cielo, compone una unidad tan indivisible como la de la mata arrancada con tierra en sus raíces y rocío en sus hojas. No hay brecha ni vacío entre los elementos contrapuestos que conforman lo vertical. El "corazón distendido" cubre distancias y

también trayectos.

Indudablemente estas figuras simbólicas anulan el movimiento y el tiempo y, en consecuencia, abrevian la composición. La "mata" o el "cuerpo humano" suponen, por así decir, el estadio último que perseguían los poemas con "asunto;" la meta cumplida de alcanzar lo ideal. Si en aquellos se contenían los pasos intermedios, estos símbolos se circunscriben al momento justo en que la intuición lo vislumbra. El poeta se asegura símbolos cuya depuración de movimiento, tiempo, y también discurso, se adecuen al sentido completo e inmediato de la visión. No hay sitio para recorrer espacio y tiempo. Como señalaba Solger, en el símbolo percibimos el fin, el resultado de una actividad; es un signo de sentido pleno y acabado, y es, por esta razón, por la que se le considera adecuado para expresar un pensamiento intuitivo también pleno y cerrado. En estas figuras simbólicas, conceptuales y abstractas por tener como referente principal una idea o pensamiento, Juan Ramón encontró el modo de cumplir su ilusión de expresar la eternidad, rápida e instantáneamente; tal como se concibe y abarca. La figura armoniosa del cuerpo humano, combinación y conjuro de movimientos, expresa el pensamiento de plenitud. Y lo hace en una forma breve y concisa paralela a la agilidad con la que salta el pensamiento de lo eterno.

El examen de otros símbolos verticales de esta etapa confirmaría estas conclusiones. Su variedad y versatilidad, que ya advertíamos en el poema anterior, hace un tanto inútil la tarea de deslindarlos y clasificarlos: el pájaro, el árbol o el cuerpo humano y los miembros en que se pueden descomponer, ala, copa, tronco, raíz, rama, manos y pies se combinan de las más diversas maneras. De entre ellos, sin duda prevalece el árbol. Su figura vertical y inamovible parece reunir, mejor que ningún otro elemento, todas las características para sugerir la noción de plenitud y, por tanto,

de eternidad. Quieto, clavado en la tierra y con su copa mecida por la brisa, conjuga lo alto y lo bajo, la tierra y el cielo evocando el pensamiento de conciencia plena que conlleva lo eterno. En un poema de Poesía titulado "Luz y agua" la permanencia de los árboles desnudos contrasta con la fugacidad de la luz y el agua "mágicos" que bañan sus raíces y sus ramas. Bien enraizado, cada árbol se tiñe y empapa de la "magia" que arrastran hacia sus extremos luz y agua:

La luz arriba -oro, naranja, verde-,
entre las nubes vagas.

-¡Ay, árboles sin hojas;
raíces en el agua,
ramajes en la luz!-

Abajo, el agua -verde, naranja, oro-,
entre la vaga bruma.

... Entre la bruma vaga, entre las vagas nubes,
luz y agua -¡qué mágicas!- se van. (LP 847)

Agua y luz comparten colores, la vaguedad de sus brumas y nubes, pero sobre todo el huir incesante de su "magia;" el fluir continuo de lo inefable. Cada árbol, quieto, con sus ramas y raíces en contacto con las dos fuentes de la "magia," convierte en permanente un momento de ese fluir misterioso; representa uno de los instantes, pleno

sin embargo, de la eternidad.

Así las cosas, cualquier decisión de ascenso o descenso, como sucedía en el poema en el que tierra y cielo se confundían, deja de tener sentido. No interesa resaltar las salidas o las entradas, las partidas o los regresos, sino la unidad del ámbito, de la figura total que comprende y asume todos los movimientos y orientaciones posibles. No importa, por tanto, que en un breve poema de Eternidades se inviertan los resultados más lógicos de los gestos siempre que se integren y fundan en la figura completa y unitaria del árbol:

Yo te mordí tu raíz,
 ¡qué alta se fue tu flor!
 Tu flor, temblando te olí,
 ¡cómo tu raíz se hundió! (LP 632)

Inclinarse hacia abajo para morder la raíz provoca el ascenso de la flor. Encaramarse, en cambio, a oler la flor hace más profundas las raíces. La atención y el cuidado de uno de ellos da vigor a su contrario. Tan fusionados están en una forma plena que disuelve distancias y mudanzas; que nada que afecte a uno pasa desapercibido para el otro.

La disolución del movimiento conduce a la simbología del "centro," del que no se parte a sitio alguno. Es verdad que hacia La estación total aumentan los poemas que, abandonando un tanto la imaginería vertical de los extremos, subrayan el "punto de origen" sin salida al exterior. Pero, como venimos afirmando, estas figuraciones verticales quietas y plenas ya contienen ese mismo significado; el "sinfín de arriba" de

ascensos y descensos en una figura que los fusiona, anula tanto el movimiento, (es tan intransitivo), como el "sinfin de origen." De hecho, se hallan poemas en Eternidades que muestran la voluntad o la seguridad del sujeto lírico de vivir en el "centro" de sí mismo;⁷⁷ en los que la eternidad, como en el poema que reproducimos a continuación, se identifica con el fin de la "mudanza," con la igualdad de ser uno en sí mismo:

Te siento aquí en el alma honda y clara,
cual la luz que una rosa
copiara solo de ella
en un agua corriente...

Ni te lleva a las otras ellas de ella,
ni, al irte tú a otras tú, te borras.

Está, eterna, en tu inmanencia,
igual en lo sin fin de tu mudanza,
en lo sin fin de su mudanza,
cual el sol que una rosa
copiara solo de ella en la corriente. (LP 638)

⁷⁷ Léase el poema "Eterno":

Vivo, libre,
en el centro
de mí mismo.
Me rodea un momento
infinito, con todo -sin nombres
aun o ya-

¡Eterno! (LP 637)

Eterna, sólo se dirige a ella misma. Su eternidad se funda en permanecer igual a sí misma, es decir, en vivir, como proclama el poema del pie de página, en el "centro," moviéndose no hacia fuera sino hacia dentro de uno mismo.

Afirmaba Juan Ramón, a este respecto, preferir la palabra "intensidad" al término "profundidad" para definir lo poético. La primera contaba con la ventaja de eliminar todas las orientaciones posibles, arriba, abajo, derecha, izquierda, y señalar, en cambio, el único y verdadero destino donde debe perderse el poeta, el interior ilimitado de su conciencia: "Lo intenso no es hacia arriba ni hacia abajo, ni hacia la derecha, ni hacia la izquierda, lo es en sí mismo y no se pierde más que en sí mismo y nunca se acaba; es, pues, lo más ilimitado de un límite hacia dentro de uno mismo" (Política Poética 425).

Antes, por tanto, pues de llegar a la primacía indiscutible, en La estación total y en Animal de fondo, del "horizonte recogido," del "centro rayeante," del "sitio seguro," de la "órbita abierta," imágenes y figuras todas de la conciencia plena y, por ende, estática y de "origen," la simbología más vertical precedente incluye la búsqueda "dentro de uno mismo." Aunque presenten extremos, polos que indiquen distancias y sugieran salidas, las configuraciones simbólicas finalmente proyectadas eliminan el movimiento; desvanecen la idea de partida, de mudanza, de recorrido hacia otro lugar. Son "intensas" en tanto que no tienden ni "hacia arriba ni hacia abajo, ni hacia la derecha, ni hacia la izquierda." Representan el camino "hacia dentro" de una conciencia que indaga en su interior sin límites.

Significan, en otras palabras, la presencia de una conciencia inmanente que excluye el movimiento y, en consecuencia, el tiempo. Al contrario que, como hemos dicho, la trascendencia que es transitiva y, por tanto, parece comportar el movimiento

y el devenir, la inmanencia, por su intransitividad, los excluye. En este sentido, mientras que ésta se asociaría a imágenes que eliminan el transcurso, temporal y espacial, lo trascendente se expresaría mejor con otras que describiesen dicho transcurso.

Así, las figuraciones disuasorias de todo movimiento que hemos analizado responderían al principio de inmanencia. Georges Poulet, quien estudia los símbolos del círculo, de la circunferencia, de la esfera y del centro, en relación el pensamiento inmanente en su libro Les métamorphoses du cercle, nos alerta de que el movimiento ascensional que inspira el "árbol" en Paul Claudel no se contrapone a la "imagen del centro y del círculo." El "árbol," como el ser, se eleva desde su centro y sin desgajarse de él: "Il y a chez Claudel un mouvement ascensionnel que n'est point contradictoire avec l'image du centre et du cercle. Car c'est de son centre meme, et sans quitter ce centre, que l'être s'élève pour ainsi dire sur place,...." (492) En Juan Ramón, la atadura al "centro" del "árbol," su permanencia dentro del "círculo," la asegura la fusión entre los extremos, la imposibilidad de reconocerlos como puntos contrapuestos. No hay distancias ni movimiento entre ellos puesto que pertenecen al mismo "círculo" indivisible. Es imagen de una conciencia/esfera cuyos distintos puntos, arriba, abajo, derecha, izquierda, son todos "centros" de un mismo espacio.

Sin movimiento, la inmanencia excluye, hemos dicho, el tiempo. Apunta el mismo Poulet que en este tipo de imágenes espaciales, el devenir no lo marca el paso del tiempo, la secuencia de las horas, sino la conquista de más y más espacio. Se desarrolla en el espacio y no en el tiempo: "Devenir, c'est avoir lieu et occuper de plus en plus de lieux" (142). Una afirmación que ayuda a entender un cortísimo aforismo de Juan Ramón en el que medía el progreso en espacio y no en tiempo: "No se adelanta

en tiempo sino en espacio" (Ideolojía 385). Su adelanto es, obviamente, una ampliación espiritual que coincide, a su juicio, necesariamente con la creación de un ser en inmanencia. "Nuestro ideal de hombre," decía en uno de sus últimos aforismos, debe ser "una conciencia plena que sea progreso total, que consigue lo sucesivo y sigue siempre igual en inmanencia de sucesión" (Ideolojía 743).

No hay duda que en las iluminaciones intuitivas de lo eterno de lo poético reside la existencia y progreso de esta conciencia inmanente y sucesiva. Cada nueva imagen de plenitud en el que se exprese, cada nueva figura que manifieste la eternidad como contenido de totalidad, dará fe de lo logrado y, al par, renovará y ampliará ese agrandamiento espacial de la conciencia. La inmanencia subsiste por las sucesivas expresiones de lo eterno en que consisten cada una de las "canciones." Composiciones breves, basadas en un lenguaje simbólico, que, como ya hemos visto, se ajustan a tal función. Contribuyen, a la par que reflejan, a la intemporalidad que la plenitud de la inmanencia intransitiva supone. La brevedad del verso colabora con una poesía de la inmanencia, de la conciencia plena, puesta en pié y sustentada por intuiciones de lo infinito y eterno tan completas en su inmediatez como la propia "conciencia en sucesión."

Quizá esta intemporalidad, el carácter espacial y simultáneo, sin tiempo ni movimiento, de la inmanencia en sucesión, representada por esas figuras quietas de plenitud, no tenga su mejor explicación sino, precisamente, desde y en el lenguaje. Arguye Jacques Derrida en su ensayo "El signo y el parpadeo" perteneciente a su libro La voz y el fenómeno que en la metafísica occidental, en último término, la intuición en el "ahora," en "el instante como punto," del ser, que, como él mismo señala, es idéntica a la intuición de lo eterno como "presencia del presente," parece conducir

fuera del ámbito del lenguaje. Se trataría de un ejemplo único de percepción primera y original del "ser por el ser en presencia" que no comportaría expresión en las palabras del lenguaje; una idea intuitiva sin "significación," o sea, sin intervención de los signos:

La presencia a sí debe producirse en la unidad indivisa de un presente temporal para no tener que hacerse saber nada a través de la procuración del signo. Una tal percepción o intuición de sí mismo por sí mismo sería no solamente la instancia en la que la "significación" en general no podría tener lugar: aseguraría igualmente la posibilidad de una percepción o de una intuición originaria en general, es decir, la **no significación** como "principio de los principios" (113).

El conocimiento inmediato de la presencia del ser en el ahora, del ser en el punto intemporal equivalente, como sabemos, a la eternidad instantánea, podría prescindir de los signos. Lo que, según Derrida, haría de él el "principio de los principios," el modo más puro y refinado del conocimiento metafísico: intuiciones, ágiles como "el parpadeo de un ojo," de la presencia del ser y de la eternidad liberadas del lenguaje.

Una posibilidad o tentación que estaría implícita, como estadio último y supremo del proceso, en la voluntad de concisión y brevedad de Juan Ramón. En diversos aforismos aludió a las diferentes etapas del camino de perfección hacia la mejor escritura, hacia la "única" escritura. La evolución, regida, naturalmente, por los principios de abreviación de lo discursivo, de eliminación progresiva de las "tropiezas" del lenguaje, de conversión de la "literatura" en "poesía," desembocará en

la "escritura sin escritura." Incluso su poesía simbólica, intuitiva, "que se ve" poco ya que ha logrado reducir en gran medida la forma y las "tropiezas," será reemplazado por una escritura que es escritura "sin estar escrita":

Hay una escritura corriente (lista, vulgar, periodística) que se ve: la peor; otra barata (chocarrera, refranista, soez) peor, con peoría también cotidiana equivalente; otra redicha (escorzada, rehecha, barroca) en la que nos tropezamos con todo, más y menos buena; otra cultivada esquisitamente hasta la exactitud, que no se ve, casi mejor; otra intuitiva, primitiva y última, casi de niño, que se ve menos, mejor aún. Y, en fin, la escritura escrita sin estar escrita, escritura sin escritura, sin nombre ni tropieza posible. Es la "única" (Ideología 581).

Esta "única" escritura, que no prescindiría de la intuición ni, por tanto, del fin metafísico de aprehensión de lo eterno como presente, evitaría los problemas de las anteriores abandonando la "significación," el "nombre" y la "tropieza." Culminación del desarrollo desde lo que "se ve" hasta lo que "se ve menos," desde lo "redicho" a lo "exacto," desde lo "escorzado" a lo "intuitivo," esta ilusión última producirá, como dice en otro aforismo en el que elabora la misma idea, "un libro en blanco." El aprendizaje del poeta verdadero "en inmanencia conciente" consiste en ser "poeta antes de la escritura," en "llegar a no escribirla": "Escribir poesía es aprender 'a llegar' a no escribirla, a ser, después de la escritura, poeta antes de la escritura, poema en poeta, poeta verdadero en inmanencia conciente" (503).

El poema no escrito es indicio claro de la consecución de una conciencia

inmanente. El ser inmanente no precisa de las palabras para sentirse poeta, o lo que es lo mismo en Juan Ramón, para "decir" lo inefable, para manifestar lo eterno en su inmediatez. La conciencia inmanente se igualaría a ese "principio de principios" mencionado por Derrida en el que la intuición del ser en presencia abole el lenguaje. El sujeto inmanente en su "horizonte recogido," en "su sitio seguro," en "su centro rayeante," suprime el movimiento, el tiempo y los signos. Completamente intransitivo, parte y todo, a la vez, de la conciencia inmensa del universo, en su estado final de plenitud, tendría acceso directo a la revelación del "ser por el ser en presencia," disfrutaría de esta "percepción primordial" sin "significación." Habría finalmente aprendido, en este estado de plenitud, a desligarse, por más que "se vea" poco, del lenguaje y sus ataduras al tiempo.

IV. ROBERT FROST: "EXTRAVAGANCIAS" DE LA TRASCENDENCIA.

1. La parábola y la embolia del símbolo.

En un artículo titulado, "The Modern Lyric: Generic Continuity and Critical Practice," Jonathan Culler examinaba la convención lectora, dominante y privilegiada, a su juicio, en nuestros días, que tiende a conferir a todo poema un "carácter dramático;" a interpretar su contenido como un "suceso." En cada poema solemos identificar, a menudo sin el repaldo del propio texto,⁷⁸ la peripecia exploratoria de "una conciencia" enfrentada a una experiencia cuyas circunstancias la afectan y la modifican. El poema, consecuentemente, no ofrecería, según este modelo lector, una idea o un pensamiento previamente configurado, "destilado," sino su proceso de formación convertido en una suerte de drama:

The point here, one should emphasize, is not that a biographical experience of the poet's gets recollected and presented in the poem but that the poem has a dramatic character and presents itself as an event - the experience of a mind investigating, recollecting, being modified by circumstances with which it interacts - not as an idea distilled from an intense past experience (292).

Ningún lector de la obra de Robert Frost entendería que se estuviese yendo más allá de lo razonable, si a un buen número de sus poemas se les aplicase este modelo

⁷⁸ Culler, quien no rechaza de plano la validez ni la consistencia de este modelo lector, advierte, sin embargo, que hay poemas que se resisten a que ser interpretados como "dramas" de una conciencia.

de lectura. No es necesario forzar la interpretación para distinguir en muchos de ellos una experiencia o un suceso; aceptarlos como "dramas" en los que una conciencia avanza a través de diversas y sucesivas interacciones con el mundo. Habitualmente, como asegura Richard Poirier, sus poemas obligan al lector a imaginar a un personaje, a seguir el "movimiento de una voz," que no es, evidentemente, sino ese mismo "drama" al que se refiere Culler: "There is scarcely a single poem which does not ask the reader to imagine a human character equivalent to the movement of voice, and there is no other poet in English of whom this is so emphatically the case" (146).

Podría ser que el análisis de Poirier estuviese influido por la convención expuesta por Culler. Pero es claro que su lectura, en ese caso, estaría bien sustentada por poemas que frecuentemente relatan una anécdota; que retratan, como todos coinciden en afirmar, unos personajes inmersos en una situación que no es difícil de asociar con la interacción de una conciencia con ciertas circunstancias de la realidad. Su contemporáneo y también poeta Allen Tate señalaba, en una ocasión, que Frost había escrito pocos poemas líricos. Sus poemas más populares y conocidos habían de considerarse "anécdotas brillantes" puesto que contenían un único incidente y, a semejanza de la "voz" de Poirier y la "conciencia" de Culler, "no había cambio de personaje": "Frost's most popular poems are little short stories in verse, ... An anecdote differs from a short story in having a simple plot, or a single incident, in which there is no change of character" (63). Por su parte, R. A. Yoder, como ya hemos dejado dicho, asegura que Frost, junto con Wallace Stevens y A. R. Ammons, hereda la práctica poética de Emerson consistente en representar el encuentro entre el yo y la naturaleza a través de un tipo de poesía "dramática o situacional": "These latter poets have continued the tradition of a dramatic and situational lyric characteristically

shaped by the Emersonian encounter between the self and nature" (192).⁷⁹

Estas observaciones de sus críticos concuerdan con afirmaciones parecidas del mismo poeta. En una carta fechada en 1935 Frost aconsejaba a Charles Forster, un joven aspirante a poeta, que sus poemas narrasen una "acción," un "suceso" al que, a su vez, diese consistencia y solidez un pensamiento. Esa era la condición más importante, la regla de oro, "the great thing" que no debiera nunca olvidar:

One word of advice in parting: you must try to go deeper and deeper in the thought part. The great thing is to have something happen, an event, an action in a poem. (See George Herbert's "The Pulley.") But there must be a thought stiffening in it too Make a business for a while of having ideas. You might well have ten or a dozen this winter. Send them to me and I will tell you how relatively good they are (Poetry and Prose 319).⁸⁰

El consejo recuerda el modo de operar de un texto alegórico: un nivel literal que narra una acción y otro figurado que porta la idea. Una similitud que no debería extrañar puesto que no es ésta la única ocasión en la que Frost expresa su predilección por poemas narrativos en los que tras la acción literal se oculte un sentido

⁷⁹ Ha sido ampliamente tratada la indiscutible deuda de Frost con la obra lírica y también con el pensamiento de Emerson, en especial el de su último periodo, más escéptico y pesimista en torno a las posibilidades del hombre para imponer su propio orden en el universo. El propio Frost, siempre tan reacio a mencionar las influencias en su obra, aludía con frecuencia a su predecesor cuyo poema "Uriel" le parecía, según dejó constancia en su largo y tardío poema A Masque of Reason, "the greatest Western poem yet." Léase el estudio que de la relación entre los dos poetas hace Hyatt H. Waggoner en American Poets. From the Puritans to the Present, págs. 293-327.

⁸⁰ Las siguientes referencias a este libro se indicarán con la abreviatura Prose.

más profundo y relevante. La terminología puede ser diversa, decía Frost en cierta ocasión, "metaphor, parable, allegory, synecdoche," pero siempre indicará la narración de una anécdota que, no obstante su fortaleza para sobrevivir por sí misma, sugiere otro significado. Por encima de su apariencia consistente y libre de dobleces de sentido, la anécdota relatada no tendría valor alguno si no dejase asomar otras significaciones más importantes:

The thing is: there's no story written that has any value at all however straightforward it looks and free from doubleness, double entendre, and duplicity and double play, that you'd value at all if it didn't have intimations of something more (special) than itself. It almost always comes under the head of synecdoche, a part, a hem of a garment, a part for the whole... But metaphor, parable, allegory, synecdoche- all the same thing! (A Living Voice 42)

La imprecisión y vaguedad terminológica, bastante usual, por otro lado, en Frost⁸¹, no afecta, en ningún caso, a la definición del recurso literario: la presencia de una anécdota sólida que da a entender, sin embargo, otro sentido más "especial."

Bien mirado, sin embargo, la confusión de términos no es tanta, excepción hecha quizá de la metáfora.⁸² Por lo que concierne a la sinécdoque, Angus Fletcher

⁸¹ En el párrafo que sigue a éste, y refiriéndose a los estudiosos de la literatura clásica, dice Frost: "They had an idea there were eight or ten different kinds of figures. And that's one of the things I think helped to kill Latin as a general subject, because all the figures are one figure"(42).

⁸² No es tan seguro que la metáfora no tenga nada que ver con la alegoría. Al menos no para Quintiliano quien, en La institución oratoria, afirma que la alegoría "está constituida por una serie de metáforas"(IX, 2, 46, cit. en Todorov, Teorías de símbolo); La alegoría consistiría en un enlace o encadenamiento de metáforas.

señala, en su libro ya mencionado, que ésta no desentonaría como elemento de la alegoría ya que ambas comparten una misma lógica de producción de sentido. Las dos hacen pensar al lector acerca de la existencia de una organización más importante detrás de la dada en superficie: "A synecdoche could the easily fit the logical criterion of an element of an allegory, since it itself it would always call to the reader's mind some larger organization...." (85)

Esta semejanza en el funcionamiento de una y otra enlaza con la explicación dada por Frost para justificar su pretensión de ser un "poeta sinecdquista." Lo era, en contraste con aquellos que se hacían llamar "imagists" o "vorticists," porque en su poesía lo representado siempre insinuaba una significación de mayor interés: "I started calling myself synecdochist when others called themselves Imagists or Vorticists. Always, always a larger significance. A little thing touches a larger thing".⁸³ Al igual que el alegórico, según diría Fletcher, el poeta sinecdquista significa de una manera oblícua, yendo de lo menos, la "cosa pequeña," a lo más importante. Ambas formas se descansan en la insinuación de un sentido, una "organización" primordial tras aquél que se muestra.⁸⁴

También resulta interesante anotar, en relación con esta proximidad de la sinécdoque a la alegoría, el grado de realismo que la primera, y al igual que, como ya explicamos, la segunda, parece siempre incorporar. Según García Arance en su libro Semántica de la metonímia y de la sinécdoque, por contraste con los símbolos que

⁸³ Comentario recogido por Elizabeth Shipley Sergeant en Robert Frost: The Trial by Existence, pág. 325.

⁸⁴ George F. Bagby, Jr. dedica un artículo a estudiar en qué consiste el sinecdquismo de Frost. Para él responde a la creencia de que la verdad se manifiesta en las formas más diminutas. En este sentido, "la estructura sinecdquica" de sus poemas le podrían permitir capturar fragmentos de la verdad total: "It is rather his synecdochic view of reality, and his synecdochic structural tendencies, which make Frost attempt to capture part of the overarching truth in each of a large series of short poems"(392).

apuntan contenidos trascendentes, la sinécdoque "agrega cierta medida de realismo, de visualización" (44). La tendencia a la abstracción del lenguaje simbólico se contrapone a "la ilusión realista" de la sinécdoque que facilita "un contacto menos abstracto y más directo de las cosas" (99). Un carácter realista que también tienen, como veremos algo más adelante, los relatos de sus poemas que él llama parábolas o alegorías.

La parábola es, de entre todos ellos, el término predilecto de Frost para referirse a su escritura anecdótica. Solía, a fin de explicar ese lenguaje indirecto, de significación "doble," de sus poemas, compararlos con las parábolas del Nuevo Testamento: historias con un sentido literal y otro figurado, siendo éste último "el más importante de los dos":

Because we're always trying to communicate with each other with double tongues. We say one thing to mean that and another besides—always do, always have, in the Bible and everywhere else. A parable is a story that means what it says and something besides. And according to the New Testament the something besides is the more important of the two"(*A Living Voice* 37).⁸⁵

En tanto que género narrativo que combina dos niveles de sentido, más parecen ser los elementos que acercan la parábola a la alegoría que los que los separan. Lo que justificaría el que Frost no tuviese reparos en mencionarlas, una detrás de la otra, para

⁸⁵ En una ocasión, a la pregunta de que diese algún ejemplo de del uso de parábolas en su poesía, Frost mencionó varias, entre ellas, "Mending Wall," "The Wood-Pile," o "Brown's Descent." Algunas tenían un aire burlón, algunas eran más sencillas de entender que otras, pero todas lo eran: "Then, I think all of them are ... Some of them are just for the fun of it. Some very open and some less veiled, you know"(*A Living Voice* 55)

designar a su poesía anecdótica. Impedimentos y obstáculos que, por contra, sí suelen poner los pocos estudiosos que prestan alguna atención al concepto de parábola en su obra. Alegando motivos de mayor o menor rango y consistencia, parecieran tratar que su poesía se mantenga alejada de la calificación de alegórica. Marie Borroff, en unas breves líneas del capítulo que dedica al lenguaje poético de Frost en Language and the Poet, no observa ninguna diferencia entre la parábola y la alegoría en lo que respecta al aspecto más decisivo, la relación entre lo literal y lo "simbólico." Sin embargo, y por ello, según ella, poemas como "Mowing" o "Directive" son parábolas y no alegorías, difieren en tanto que la primera, y no así la segunda, aborda una historia sencilla y familiar y, de otro lado, pone el acento en las "cualidades morales de la acción humana":

If by a parable we mean a story in which things and actions are to be interpreted symbolically, differing from allegory not so much in the formal relationship between literal and symbolic as in the homely and everyday character of its subject matter and its emphasis upon the moral qualities of human action, then poems like "Mending Wall," "Mowing," "Hyla Brook," and others discussed above are precisely, parables. So too is the conclusion of "Directive" (40).

Es probable que las dos diferencias que destaca Borroff, y muy en especial la segunda de ellas, se basen más en la tradición evangélica de la parábola, quizá por las alusiones explícitas de Frost a este tipo, que en la multiplicidad formal del modo alegórico a lo largo de los siglos. Como señalaba Fletcher en una cita anterior, la alegoría ha de

concebirse como un género lo suficientemente comprensivo para incluir una gran diversidad de narraciones y sentidos figurados. En cualquier caso, y esto es, a nuestro entender, lo más decisivo, lo que las diferencias mencionadas no eliminan, Borroff admite la identidad de ambas formas a la hora de significar: las dos contienen un nivel literal narrativo bajo el que se halla otro sentido "simbólico."

Roger Gilbert, el único de sus críticos que ahonda algo más en el que denomina, atinadamente, el "tropo favorito" de Frost, la parábola, sí, aprecia, en cambio, diferencias entre ambas que inciden en las relaciones entre lo literal y lo figurado. A su juicio, y de manera en parte contradictoria con lo manifestado por Borroff cuando subraya su carácter "homely," "familiar," mientras que la parábola provoca una interacción ambigua y compleja entre los dos niveles de significación, la alegoría siempre establece una correspondencia unívoca y clara entre ambos:

The parable is his favourite trope because it displays just this ambiguous status. Parables are generally less transparent than allegories, lacking the one-to-one correspondence between image and concept that characterizes allegorical figuration; yet they nevertheless insist on a level of interpretation that transcends the literal. They present themselves as simultaneously literal and figurative rather than purely one or the other (50).

Una distinción que no respaldarían de ninguna manera, a tenor de lo ya expuesto, los estudios sobre la alegoría. Fletcher la definía como el modo cuyo doble propósito es, a la vez, clarificar y oscurecer. Gay Clifford, por su parte, opinaba que las alegorías

suelen ser "intransigentes y elusivas." Desde, al menos, el periodo medieval, al que quizá creeríamos más interesado en establecer relaciones "transparentes" entre los dos niveles de sentido, la alegoría ha buscado no tanto aclarar como oscurecer su modo de significar. Maureen Quilligan cita en The Language of Allegory las palabras de Boccaccio en su Genealogía de los dioses, en las que el autor italiano aconseja que todos los esfuerzos del poeta alegórico, cuando trata de asuntos "truly solemn and memorable," han de estar dirigidos a protegerlos degradante de los "irreverentes: oscurecerlos "as well as he can and remove them from the gaze of the irreverent, that they cheapen not by too much common familiarity" (27). Así pues, uno de los rasgos genéricos de la alegoría, concluye Quilligan apoyándose también en lo afirmado por Fletcher, ha sido y sigue siendo es la de ocultar antes que la de desvelar su significado: "So defined, allegory does tend, as Fletcher remarks, to disintegrate into a kind of double talk, a proces of verbal legerdemain designed to hide rather than to reveal, meaning" (27).

Lo que subyace, creemos, en la distinción hecha por Gilbert es su voluntad y esfuerzo por salvaguardar y explicar la complejidad de los poemas de Frost. Teme, equivocadamente a tenor de lo expuesto, que el empleo del término alegoría lleve a pensar en un nivel literal débil, en el que el sentido figurado se imponga con facilidad, casi de modo mecánico. Es posible, aunque no las mencione, que conociese las diversas referencias de Frost, a fin de explicar su concepción de la poesía y de su lectura, a las palabras de San Marcos sobre la naturaleza hermética de las parábolas del evangelio. Hermetismo que tenía el mismo fin que el dado por Boccaccio a la alegoría: el de hacer impenetrable su significado a quienes no estab destinado: "Saint Mark says so and somebody else says so; it occurs twice in the New Testament. And these things

are said so so as to leave the wrong people out. I love that because it sounds so undemocratic" (A Living voice 37).⁸⁶ En cualquier caso, debieran tranquilizarle las palabras de Angus Fletcher, mencionadas al estudiar las anécdotas frágiles de Juan Ramón, en las que afirma que el plano literal de la alegoría suele ser lo suficientemente consistente para no necesitar la existencia del sentido figurado. La alegoría "often has a literal level that makes good sense all by itself" (7). Es posible atender exclusivamente a la narración de lo literal, pasando por alto ese otro sentido que subyace a él.

Consistencia que comparten, según el mismo Frost, la anécdotas de las parábolas. Éstas, señalaba en otra ocasión, tenían que ser lo bastante atractivas y coherentes para que el lector, si así lo quisiese o decidiese, se detuviera en ellas, renunciando a ahondar en la interpretación del texto: "The first surface meaning, the anecdote, the parable, the surface meaning has got to be good and got to be sufficient in itself. If you don't want any more you can leave it at that" (A Living Voice 43). La anécdota no deviene, así pues, un débil pretexto, fácil de dilucidar y olvidar, en el camino hacia el sentido más profundo.

En buena medida, como ya explicamos con anterioridad, del propósito de ocultar más que de revelar parece que dependa de la existencia de un nivel de superficie suficientemente complejo, que evite vínculos evidentes y nítidos con el nivel figurado. La elusividad de la alegoría no puede descansar sino en la anécdota y en el lenguaje que la desarrolla. Cuando Gay Clifford asegura que la alegoría sirve para transmitir una "complex truth," está admitiendo que dicha complejidad del pensamiento

⁸⁶ Véase también A Living Voice, pág. 54: "It says in the New Testament: Three things are said in parables so the wrong people can't understand them and so get saved. I said that, and I'd just been reading Tom Paine who didn't think any Bible was good. But that's good Bible."

que se quiere expresar, procede del plano literal que lo sustenta. Es difícil si no imposible pensar que el proceso que lleva a esa "verdad compleja" no dependa del proceso narrativo y verbal a través del cual, poco a poco, o de una vez y al término de la historia literal, como comentaba Bousoño, se desenvuelve y se concibe. La interrelaciones de las que él habla se establecen, antes de ir a otro plano de relaciones, entre los elementos que componen la historia del nivel de superficie.

Por otra parte, si, tal como comenta Quilligan, al final la atención se dirige al lenguaje, a lo "letteral," habrá que insistir en que éste no es sino el lenguaje de lo literal, de la historia. Las relaciones entre las palabras forman parte del discurso de la anécdota, por lo que la solidez y la capacidad de atracción de esta última ayudará decisivamente a que nos fijemos en ellas. La propiedad del nivel literal para retener la mirada del lector se configura como una condición indispensable para la alegoría despliegue sus características verbales y discursivas, su oblicuidad e indirección difícil.

Finalmente, resulta curioso, al tiempo que esclarecedor, en tanto que podría ser una prueba más del interés y de la conciencia de estar cercano a lo alegórico, que Frost declarase, en 1925, que el libro que más le había influido, aunque no llegase a leerlo, había sido Piers Plowman: la obra de William Langland a la que se considera el mejor ejemplo de alegoría de la literatura inglesa medieval: "My greatest inspiration, when I was a student, was a man whose classes I never attended. The book that influenced most was Piers the Plowman, yet I never read it. When I realized how much the book had influenced me I felt I should read it. But after considering it I decided against reading it,...."(Prose 301) Siempre, por supuesto, quedará la sospecha, tan extraña es,

acerca de la seriedad de su confesión.⁸⁷ Sin embargo, la alusión sin nombrarlo al filósofo pragmático William James, (él es el profesor del que nunca fue estudiante), cuya ascendencia sobre su pensamiento es ampliamente reconocida por todos sus críticos, otorga verosimilitud a su afirmación. Las coincidencias con la obra de Langland, en todo caso, se referirían, muy probablemente, al empleo de una estructura narrativa y a la combinación de dos sentidos interrelacionados.

No nos debe sorprender, después de esta insistencia en la naturaleza anecdótica o parabólica de su poesía, que Frost prestase una atención crítica mucho a los símbolos, al lenguaje de la tradición simbolista. Sus escasas referencias al concepto de símbolo, al menos en su acepción más próxima a la que posee en dicha tradición o en la estética de Juan Ramón, están rodeadas de esa misma ambigüedad y confusión terminológica, señalada más arriba, cuyo causa más clara parece ser la de moldear los conceptos más diversos a imagen y semejanza de su visión de la poesía. Ocurre, pues, que, habitualmente, sus menciones del símbolo o del simbolismo derivan hacia el terreno que él prefiere, es decir, el de la poesía con anécdota. De este modo, la cita reproducida aquí un par de páginas atrás, en las que definía la parábola y sus fuentes bíblicas, pertenecía a un pasaje en el que el tema principal, al iniciarlo, era los términos símbolo y simbolismo: "What I had in mind to talk about a few minutes,... was another word that people have been using a great deal and using too much for me,

⁸⁷ Waggoner nos ha enseñado a ser prudentes a la hora de aceptar o fiarnos tanto sus declaraciones estéticas como el contenido de su poesía. Frost, durante muchos años, ejerció un férreo control de su imagen pública de poeta que sólo pareció relajarse en el último cuarto de su vida, cuando su celebridad como poeta estaba consolidada: "Late in life, when the recognition for which he had had to wait for so long, had become world-wide with a large admixture of adulation, Frost dropped his masks more and more. There was no longer the need to guard the secrets of the heart...."(316)

away beyond my love for it - it's the word **symbol, symbolism**" (A Living Voice 36).⁸⁸ Unas líneas más abajo siguen sus palabras sobre las "double tongues" de la parábola. Su explicación sobre el símbolo, un concepto que, para su gusto, se utiliza "demasiado," se troca, sin aviso y antes de que pueda siquiera comenzar a elaborarla, en una aclaración acerca de la parábola, de la duplicidad de sentidos que conlleva. No es concebible pensar que Frost desconociese, o no tuviese nada que decir acerca de las significaciones más habituales e importantes en la poesía moderna de estos conceptos, por lo que sólo cabe concluir que, de modo deliberado, prefirió no considerarlos.

No es ésta, por lo demás, la única ocasión en la que Frost, recurriendo a una estrategia similar, parece querer eludirlos. En otra de sus conferencias a un público universitario, su comentario se iniciaba con el reconocimiento explícito de su aversión a la palabra símbolo para, sin que proporcione mayores detalles sobre sus causas o razones, manifestar su predilección por otro término, "typification," que la sustituyese:

Now I said to somebody today, that visited me from out West, that I've grown to hate the word symbol. And yet I ought not to. Symbols is always in everything that way... I said I wish we could change the subject a little and say typifies, typification, or something like that.

When I describe a character as an oddity, an interesting person, he

⁸⁸ En su comentario introductorio a la conferencia en la que aparecen estas palabras, Reginald Cook afirma que su preocupación por los símbolos se debía, en parte, a sus suspicacias hacia la "lectura atenta" por la que abogaba la Nueva Crítica norteamericana, puesto que favorecía, en detrimento de la suya aparentemente "simpler and clearer," la poesía más hermética y simbólica de Eliot o Yeats: "In part, this concern originated in his sensitivity to the New Criticism, the analysis of poems, and symbol reading. Eliot and Yeats were closely read because, it was thought, there was more to find and comment on their cryptic poetry" (A Living Voice 36). Lo que realmente le disgustaba, y aquí volvía a surgir su interés por el problema de la lectura y de la interpretación, es que no se diese la suficiente libertad al lector para que él mismo desentrañe el texto y no sea, por el contrario, "let it on it" (A Living Voice 38). Le molestaba, en este sentido, las notas que acompañaban a The Waste Land de Eliot.

wouldn't be interesting unless he were rather typical- the Dickinsonian⁸⁹ way, they are exaggerated a little. You enjoy the excess of it (A Living Voice 141).

Sus palabras son lo bastante confusas como para pretender aclarar aquí lo que entiende Frost por "typification," el término que debiera reemplazar al de símbolo. Es, sin embargo, digno de atención que aluda, para clarificarlo, a un personaje "typical," en el sentido de exagerado, como los retratados por Charles Dickens, con lo que, de nuevo, parece escabullirse hacia lo narrativo. Algo que confirmaría el poema que él mismo dió a continuación, como ejemplo de "tipificación," a su audiencia: "The Star-Splitter." Este parábola relata, en un tono burlón, exagerado, la historia de un hombre, "a 'typical' idealist figure," que incendia su casa para, con el dinero que recibe del seguro, adquirir un telescopio que satisfaga "a lifelong curiosity / About our place among the infinities" (The Poetry of Robert Frost 177).⁹⁰

En una única oportunidad pareció ceñirse Frost algo más a los significados más tradicionales y comunes del concepto de símbolo, aunque tampoco en este caso, se resistió a sugerir su sustitución por otro término. Lo hacía en una carta remitida a amigo Louis Untermeyer en 1958 y publicada en The Letters of Robert Frost to Louis Untermeyer, en la que mostraba su absoluta disconformidad con aquellos que le atribuían la condición de "symbolical poet." Su declaración a Untermeyer es breve pero muy reveladora ya que, esta vez, muestra de manera abierta lo que era implícito

⁸⁹ El editor, Reginald Cook, anota con razón que Frost quería realmente decir "Dickensian": "Dickinsonian is a slip for Dickensian, I'm sure" (141). Es bien conocida la técnica caricaturesca, de exageración con fines cómicos o satíricos, utilizada por Charles Dickens a la hora de describir a los personajes de sus novelas.

⁹⁰ Las siguientes referencias a este libro se indicarán con la abreviatura Poetry.

en sus deslizamientos hacia alguna otra cosa que coincidía con lo narrativo. Para defender su discrepancia, Frost sugiere sin duda la, a su juicio, cualidad inherente al símbolo para obstaculizar lo narrativo o, como diría Umberto Eco, con quien, al igual que con Clifford, coincide, para entorpecer o perturbar "the course of a previous narration." El símbolo es tan maligno para el poema, arguye, como la embolia que paraliza el flujo sanguíneo: "I can't hold with those who think of me as a symbolical poet, especially one who is a symbolical prepense. Symbolism is all too likely to clog up and kill a poem - symbolism is as bad as embolism. If poetry has to have name, I'd prefer to call it Emblemism - it's the visible emblem of things I'm after" (376). Él no es un poeta simbolista, empieza por señalar Frost, "prepense," es decir, un poeta que acude de manera sistemática y preconcebida a un lenguaje simbólico, insinuando, así pues, que la presencia ocasional de algunos símbolos en su poesía no es el resultado de una firme y global estética simbolista. La razón de esta actitud, continúa, es la propensión del lenguaje simbólico a "clog up" el poema, o sea, a atascar o atorar el poema hasta matarlo. Al igual que la embolia obstruye por medio de un émbolo el fluir de la sangre, el simbolismo trabaría el desarrollo y movimiento que contiene el poema.

La analogía que Frost establece entre "symbolism" y "embolism" imagina el poema como una sucesión, de principio a fin, de elementos. Lo cual se ajustaría a sus afirmaciones a favor de contar con una historia, una parábola, en cada poema o, incluso, esos intentos voluntariamente fallidos de explicar su concepto de símbolo, que inevitablemente terminan describiendo algo narrativo. La paralización y el atascamiento del simbolismo sería, a este respecto, la enfermedad que puede destruir la poesía parabólica, narrativa, que él escribe.

Su nueva propuesta, por otra parte, de sustituirlo por el término "emblemismo"

demuestra, una vez más, su incomodidad con él y, una vez más, nos obliga a conjeturar las razones para este cambio. Es posible aventurar que su voluntad de ir "tras el emblema visible de las cosas," refleje su negativa a desmaterializar los objetos de la realidad; su compromiso con la realidad física y sensorial de las cosas representadas en su poesía. Como hicimos constar al analizar lo simbólico en Juan Ramón, existe en el símbolo la inclinación a la abstracción, la conceptualización; a eliminar, en otras palabras, los caracteres empíricos, de objetos de la realidad visible, de las cosas. En contraposición con el desdén de Juan Ramón por las "artes de imitación," Frost buscaría mantener las apariencias materiales y sensibles de las cosas designadas en su poesía.

Es bien conocido, en relación con esta cualidad mimética y referencial de las descripciones de su poesía, el verso de su poema "Mowing," "The fact is the sweetest dream that labor knows," que él mismo interpretó como un compromiso con lo real aplicable a toda su obra poética. El verso resumía, según Frost, una "filosofía del arte" que miraba complacida las cosas; que pedía ser afectuosos con ellas; que habitásemos entre y en ellas: "Take that line there, 'The fact is the sweetest dream that labor knows.' Doting on things, gloating on things, just dwelling on things. Not getting up things, not exaggerating things, not whoopping things up, but just gloating (A Living Voice 133)."

En "Mowing", agotado por el calor y el esfuerzo, el trabajador no sucumbe, aunque la tentación sea poderosa, a una percepción más ilusoria e imaginativa. No sabe qué es lo que le susurra el sonido de la hoz con la que siega. Sin embargo, se muestra alerta para que su murmullo suave y encantador no le aleje peligrosamente de la realidad de los sentidos: "It was no dream of the gift of iddle hours, / Or easy gold

at the hand of fay or elf" (Poetry 17).⁹¹

Creemos haber ya hecho alguna mención a esta naturaleza realista de las anécdotas y descripciones de su poesía. Un rasgo tan aceptado por todos que pocos de ellos se molestan en analizar. Elaine Barry afirma que Frost "was thus a realist in the most experimental sense," (21) Frank Lentricchia, por su parte, opina que la valía del arte "sagaz" de sus conocidos poemas que describen "bosques oscuros," radica, contrariamente a lo que pudiera pensarse puesto que esos bosques representan figuradamente espacios de la conciencia y la trascendencia, en su realismo carente en apariencia de todo artificio: "The shrew high art of Frost's dark wood poems lies in the 'artless' realism of their psychological immediacy" (95). En parecidos términos se expresa Richard Poirier. Frost, asegura, al contrario de otros poetas, siempre se cerciora de que las sugerencias de otros paisajes más irreales, la insinuación de algún tipo de movimiento transcendente, no menoscabe la percepción de una realidad ordinaria siempre "persistente y exigente": "Unlike Yeats or Stevens or Lawrence, Frost never let his visions abstract him from a sense of a persistent and demanding daily reality" (275).

Su escritura poética se distanciaria, así pues, de la de poetas, como Yeats, de estética simbolista en la que lo visionario erosiona lo mimético o bien, como explica Paul de Man en su ensayo "Symbolic Landscape in Wordsworth and and Yeats,"

⁹¹ Priscilla M. Paton opina que, en última instancia, "Mowing" es sobre "the metaphor's limits"(55), y, en consecuencia, añadiríamos nosotros, sobre los límites de la trascendencia. Al no rendirse a una percepción más fantasiosa, "fanciful," el poeta se desentiende de analogías demasiado atrevidas. En relación con esto, hay que recordar la advertencia de Frost en su ensayo "Education by Poetry," a favor de un "discreet use of metaphor"(332). Toda metáfora tiene "its strength and its weakness" (334) y, así pues, hay que reconocer su recorrido acotado para no traspasarlo: "He wanted to go just that far with that metaphor and not further. And so we do all. All metaphor breaks somewhere"(335) La metáfora, en este sentido, doma el entusiasmo visionario en que podría incurrirse, el "crude enthusiasm" de la "luz cegadora"(331).

incluido en el volumen The Rhetoric of Romanticism, lo cancela y lo anula. Mientras que el poeta romántico, William Wordsworth conserva, según de Man, una doble visión, una más literal y mimética y otra más idealista, tal como se refleja en "una armoniosa proporción entre el lenguaje mimético y el simbólico en la dicción del poema" (132), Yeats mantiene una única visión, la visionaria o trascendente, y un solo lenguaje, el simbólico. El segundo no contempla a los objetos del paisaje como las cosas materiales que son, sino sólo como "puertas de entrada" a otro mundo ideal e invisible; "as entrance gates to a world lying beyond visible nature" (132).

Sin entrar en comparaciones que, entre otras cosas, aquí no corresponden, es indudable que la poesía realista y verosímil de Frost, de tener que elegir, estaría más cerca de esa doble visión y de ese doble lenguaje de Wordsworth.⁹² En él, como observaban Poirier y Lentricchia, el pensamiento visionario o trascendente no destruye la realidad empírica de las cosas. Aunque su lenguaje, imágenes y metáforas, pueda reflejar la ilusión de lo ideal, continúa atento a salvar la materialidad de los objetos descritos. Nunca erosiona por completo su condición de cosas del mundo visible para convertirlos en puertas a lo invisible. Él no es, en definitiva, un poeta simbolista a la manera de Yeats, o de Juan Ramón, puesto que esa tendencia a limitar lo sensible, a apartarlo para centrarse en otra realidad infinita e indecible, es también propia de la poesía abstracta, conceptual y simbólica del poeta español.

⁹² Y no es por que no se hallan propuesto e intentado. Con ningún otro poeta romántico inglés que con Wordsworth se han trazado con tanta frecuencia posibles lazos de afinidad. En general, se considera que Frost, a la manera del último Emerson, es más precavido a la hora de afirmar el poder visionario del poeta; su capacidad para reconciliar, según ese gran proyecto romántico, al hombre con la naturaleza. Como asegura Sidney Lea en su artículo "From Sublime to Rigamarole: Relations of Frost to Wordsworth," se da en Frost "a lowering of the poetic claims" (104) que encontramos en Wordsworth; una transformación, según indica el título de su ensayo, de lo "sublime" al "galimatías." Véase también sobre esta relación de ambos poetas, "Wordsworth, Frost, Stevens and the Poetic Vocation," de David Bromwich.

Pese a no ser, según dijimos previamente, un rasgo distintivo de lo alegórico, el realismo, el mantenimiento y respeto de una percepción literal de la realidad, sí parecen estar ligados en Frost a él o, en general, a lo narrativo. Una conclusión que también refrendaría, aunque a causa de los rasgos contrarios, la poesía no verosímil y no mimética de Juan Ramón. Ya comentábamos que buena parte de la debilidad de sus anécdotas primeras, se debía a la irreversible confluencia o confusión, más pronto que tarde, con el plano figurado de la experiencia espiritual o del alma. Por otro lado, su abstracción de los objetos de la realidad suprime el "asunto," anecdótico o descriptivo.

Más allá aún, la persistencia de lo visible y de lo físico parece entroncar con la continuidad de la experiencia y del lenguaje que la expresa. Una observación que apoyan la narratividad de las parábolas de Frost y la poesía descriptiva de Juan Ramón que, aunque altamente transparente y vaga, todavía retiene algo de la textura material de los objetos. La descripción y la narración de objetos desde lo literal, desde una percepción mimética, en los casos particulares de los dos poetas estudiados aquí, da duración a la experiencia y al poema. Por contra, lo abstracto, la pérdida de lo material en favor del concepto, del pensamiento, tiende a abreviar el tiempo y el lenguaje. En este sentido, las intuiciones sin mediación ni devenir de las que depende la poesía simbólica de Juan Ramón, las cuales exigen una expresión a su semejanza, son intuiciones de ideas, de pensamientos; del pensamiento de lo absoluto y eterno.

2. La temporalidad de la creación poética.

La eternidad, presencia del "ahora," se "abarca en lo rápido," proclamaba Juan Ramón Jiménez y, así pues, la creación poética aparece ligada a un acto intuitivo y súbito de expresión ágil y breve. Esta visión juanramoniana de la creación se contrapone a la concepción de Frost del mismo fenómeno. Sólo coinciden en el hecho, por otra parte lógico, de que en ambos deriva con claridad de sus idearios estéticos. La descripción de Frost trasluce su confianza en una poesía con anécdota de la que, en consecuencia, participan nociones de progreso y duración. Se muestra proclive, por consiguiente, a considerar la actividad que conduce a la composición final del poema como un proceso laborioso que requiere, necesariamente, una extensión temporal. En lugar del salto ligero y ágil de quien, como Juan Ramón, teme que algo, una idea, una visión, igual a la luz de un rayo se le escape, concibe un viaje exploratorio, difícil y sin destino prefijado.

En su ensayo de 1939, "The Figure a Poem Makes," su más completa exposición de este aspecto, describe el acto de la creación poética como una aventura⁹³ cuyo desenlace desconoce su protagonista, el propio poeta.⁹⁴ Éste se apresta para una experiencia temporal cuyo resultado final será una sorpresa tanto para el futuro lector como para quien ahora lo está escribiendo:

It has denouement. It has an outcome that though unforeseen was

⁹³ En un artículo dedicado a la poesía de Amy Lowell, Frost hablaba explícitamente de aventura y exploración: "We explore and adventure for a while and then we draw in to consolidate our gains" (Barry 136).

⁹⁴ Como explica John F. Sears, para Frost el poeta "discovers and thinks as he goes" (356). Aunque parta de un presentimiento vago inicial, el poeta nunca está seguro del resultado de su actividad: "But the poem is peculiar in that the initial thought is vague. The poet does not know where he will come out, although he has committed himself to a particular direction" (352).

predestined from the first image of the original mood- and indeed from the very mood. It is but a trick poem and no poem at all if the best of it was thought first and seaved for the last. It finds its own name as it goes and discovers the best waiting for it in some final phrase at once wise and sad - the happy-sad blend of the drinking song (Prose 394).⁹⁵

La escritura del poema tiene un "denouement," es decir, una solución o desenlace análogo al de la trama de cualquier historia. Y es que, al igual que en la narración de una historia, el suspense se mantiene hasta el final; se ignora en qué va a acabar la acción. De manera semejante también, si el desenlace final de una historia se va perfilando a partir de las diversas y sucesivas acciones que componen la trama, el cierre del poema es el resultado de los elementos precedentes. Pero en la creación del poema no se cuenta, en ningún caso, con un narrador omnisciente. El poeta es un descubridor que sale sin una idea clara, a pesar de que el primer impulso provenga de un "original mood," lo que ocurrirá. Si no fuera así, si lo mejor "estuviese ya pensado por adelantado," nos hallaríamos ante una estafa, ante un poema decepcionante e incluso embaucador, "a trick poem." El poema se va forjando en los vaivenes exploratorios de la trama de inevitable duración en la que se convierte el proceso poético.

Como se observa, al igual que en Juan Ramón, también en Frost se da un elemento

⁹⁵ Un buen número de sus poemas suele concluir con esta "phrase at once wise and sad." Una oración de tipo epigramático o sentencioso que, de algún modo, parece resumir, algo que en Frost siempre es muy arriesgado de decidir: el pensamiento que quiere comunicar la composición. Tómense, por ejemplo, sus poemas "Mending Wall" y "Hyla Brook." En este segundo, la meditación sobre el arroyo que desaparece en el calor del verano, concluye con una declaración sobre la memoria que guarda el afecto hacia las cosas: "We love the things we love for what they are" (Poetry 15). El primero termina con un dicho aún más famoso, y resbaladizo cuando se pone en relación con el resto del poema, "Good fences make good neighbors" (Poetry 33).

de sorpresa. Aunque esté predestinado, el desenlace es en gran parte insospechado; supone una sorpresa para el escritor como también lo será para el lector: "No tears for the writer, no tears for the reader. No surprise for the writer, no surprise for the reader" (Prose 394). Ahora bien, mientras que en el poeta español dicha sorpresa está ligada a la naturaleza repentina e instantánea de la idea y de su aprehensión, en Frost la ocasiona un movimiento de reconocimiento y búsqueda de final imprevisible. La impresión o la sensación de sorpresa está unida al complicado devenir del proceso que moldea poema y pensamiento. En última instancia, de nuevo, es la duración, su presencia o no, el aspecto que distingue a una sorpresa de la otra.

De manera esclarecedora John F. Sears, en el estudio que mejor analiza estos entresijos de la creación en los escritos críticos de Frost, trata de arrojar luz sobre esta dimensión temporal de la composición poética contraponiéndola a la noción de tiempo de la metafísica anterior, puntualiza Sears, a los escritos de Henri Bergson. Esta metafísica previa al filósofo francés se centra en una concepción inmutable y eterna del tiempo que se desentiende de la duración y sucesión que impregna la realidad: "They usually focused their attention on the eternal and immutable rather than the temporal aspect of reality" (354). Los metafísicos que preceden a la teoría bergsoniana sobre el tiempo, proclaman la capacidad del momento para abarcar toda la eternidad, "the whole of eternity" (354). Un concepto de tiempo, y de eternidad, que nos sonará familiar después de lo que hemos comentado acerca de Juan Ramón, y después también de las explicaciones de Jacques Derrida sobre el privilegio del "ahora" o del "presente" en la metafísica occidental desde Aristóteles.

Otra aparente coincidencia entre ambos poetas consistiría en el estado de placer o gozo en el que se realiza la escritura del poema. Al poeta le embarga un sentimiento

de entusiasmo y de exaltación durante la composición poética. Sin embargo, y aquí volvemos a encontrar el elemento del tiempo, mientras que en Juan Ramón ese entusiasmo, (transmitido, a menudo, por el empleo de exclamaciones), es consecuencia de la convicción de haber alcanzado, en su inmediatez y plenitud, un contenido esencial e ideal, en Frost procede del asentimiento esperanzado a participar en una aventura que se inicia cuando se tiende el primer verso:

The figure a poem makes. It begins in delight and ends in wisdom.
The figure is the same as for love. No one can really hold that the
ecstasy should be static and stand still in one place. It begins in delight,
it inclines to the impulse, it assumes direction with the line laid down,
it runs a course of lucky events, and ends in a clarification of
life....(394)⁹⁶

Al contrario que en Juan Ramón en quien está estrechamente asociado al momento, al "punto," que también define a la expresión, el sentimiento de gozo le acompaña de principio a fin del proceso de la escritura. Surge cuando todavía, a pesar de ese "mood" que anticipa un desenlace feliz, no se sabe a ciencia cierta si concluirá con una mejora de nuestra sabiduría, en "wisdom," y se mantiene durante todo el transcurso. Observése, a este respecto, el sumo cuidado con el que, después de emplear el término éxtasis, aunque aquí empleado en su acepción de sentimiento extraordinario y no, como frecuentemente en Juan Ramón, en el sentido de quietud, de contemplación quieta y

⁹⁶ Se aprecia de nuevo en esta cita la concepción del acto de creación como aventura o trama. Hasta llegar a su destino, la escritura se ve inmersa en una serie de situaciones, de "lucky events," como si se tratasen de los conflictos de una historia.

suspendida, se apresura a aclarar que su "éxtasis" no permanecerá "quieto en un sitio." Su éxtasis es el sentimiento de deleite que impulsa y sostiene la aventura temporal y procesal de la composición.

Es ya un lugar común la imposibilidad, defendida, si no por primera vez sí con más brío y con más éxito, en el Romanticismo, de deslindar cualquier acto de conocimiento del lenguaje en el que inexorablemente se realiza. Por tanto, en la creación poética, en tanto que incorpora un proceso cognitivo, una meditación, una contemplación o el movimiento de una conciencia, se combinan, fluyen juntos, pensamiento y lenguaje. Más concretamente, en poesía, sabemos de las interacciones entre las ideas y percepciones y los diversos procedimientos lingüísticos, algunos de ellos, como los relacionados con la prosodia, casi particulares al lenguaje en que se manifiesten.

Frost comparte esta interacción mutua entre pensamiento y lenguaje y, por tanto, concibe la aventura, la trama, de la creación como una exploración en el lenguaje. Cada paso que va configurando la "figura del poema" implica un uso determinado del lenguaje. El lenguaje, así pues, se ve también afectado por la temporalidad y la provisionalidad que caracteriza al progreso del poema hacia su forma definitiva. Refleja, a la vez que interviene, en la eliminación o aceptación de las alternativas que se suceden en el proceso compositivo.

En una carta a Louis Untermeyer fechada en 1924 afirmaba la conexión indisoluble entre estilo e ideas. Una vez dado su consentimiento al dicho común que mantiene que el estilo es el hombre o viceversa, lo definía, en un intento de ser más preciso, como la manera en las que el hombre "aborda," "se aproxima a sus ideas y hechos": "I would narrow the definition. His deeds are his deeds; his ideas are his

ideas. His style is the way he carries himself toward his ideas and deeds" (Prose 298). Frost utiliza un verbo de movimiento, durativo en consecuencia, para describir la función o el comportamiento del estilo frente a las ideas o a los hechos, es decir, frente a sus referentes. El estilo, el lenguaje poético, como si también para él hubiese un desarrollo y un desenlace, colabora con el poeta en el proceso que configura las ideas y, en suma, el poema.

Una sugerencia que se muestra con mayor claridad unas líneas más abajo en la misma carta cuando, recordándonos afirmaciones anteriores acerca de la composición poética, compara, confirmando la unión indisoluble entre ellos, la tarea del estilo al movimiento clarificador de la mente: "It [the style] is the mind skating circles round itself as it moves forward" (Prose 299).⁹⁷ El estilo se fusiona con la la mente, ("el estilo es la mente," dice la cita), en un movimiento de búsqueda e indagación. La creación, combinación de ideas y lenguaje, "se desliza en círculos" en su avance hacia la conclusión; lo que vuelve a insistir en ese elemento de exploración y de suspense necesario para que el poema no sea un "engaño." Con el primer verso se asume una dirección, como él mismo asegurada con anterioridad, pero ésta no es recta, por ser conocida de antemano, sino "en círculos," tanteando el terreno de alrededor. En ese tanteo, ese sopesamiento de posibilidades, se produce el deslizamiento conjunto de palabras e ideas.

En otro de sus ensayos más importantes sobre la creación poética, "The Constant Symbol," Frost reiteraba la imagen de un viaje, con desvíos, piedras de paso y un bastón, como el propio camino, "de sinuosidad derecha." La orientación, rastro

⁹⁷ Lentricchia también subraya este interés de Frost en que "the poetic process be always linguistically grounded"(167). Él lo asocia a su noción, que comentaremos más adelante, de la poesía como juego, como creación de ficciones de efectos principalmente afectivos y psicológicos.

quizá de la "predestinación" o del vago presentimiento con la que se inicia la creación, ha de mantenerse si se quiere llegar a buen puerto, pero esto no significa que el camino, los pasos, como si estuviesen prefijados, en y a través del "vocabulario, la gramática, la prosodia, y el diario," sea sencillito y derecho:

They are vocabulary, grammar, prosody, and diary, and it will go hard if he can't find stepping stones of them for his feet wherever he wants to go. The way will be zigzag, but it will be a straight crookedness like the walking stick he cuts himself in the bushes for an emblem. He will be judged as he does or does not let this zig or that zag project him off out of his general direction (Prose 404-5).

Pisando en las piedras que proporcionan el lenguaje y el "diario," es decir, la memoria de experiencias y pensamientos acumulada a lo largo de los años, el poeta/caminante desbroza el camino de la composición del poema. Pero los saltos de piedra en piedra, como si se quisiese cruzar un arroyo, sugieren que la marcha no es ni recta ni fácil. La piedra que se elija para el siguiente paso puede estar a un lado o a otro, más lejos o más cerca. Manteniendo la orientación, sus pies describen una línea irregular entre las piedras. Piedras proporcionadas por el lenguaje y la memoria que ponen a prueba, a cada momento, la pericia del poeta.

No cabe duda que esta imagería representa la creación como una actividad en el tiempo, en el devenir; como una acción en desarrollo e inconclusa. Una sensación coincidente con la que, a juicio de Creuzer o Solger, o incluso Clifford, transmite la alegoría debido, primordialmente, a su carácter narrativo. Existe, pues, una similitud

entre la imagen de la creación y su resultado; entre la exploración de la composición y la temporalidad de la anécdota; entre las diversas combinaciones del camino conjunto de lenguaje y pensamiento y las interacciones complejas y elusivas que, según arguye Clifford, configuran durante la lectura el pensamiento alegórico. De alguna manera, la descripción de Frost del proceso de la escritura del poema nos ayuda a entender ese progreso interactivo del texto alegórico, ligado a su naturaleza narrativa.

¡Qué diferencia, por otra parte, entre esta condición temporal de la producción poética y la intemporalidad con la que se concibe en Juan Ramón! En una de sus declaraciones estéticas, recogida en este trabajo, contra la inutilidad del alargamiento del verso, de lo discursivo, defendía su decisión aduciendo que un proceso más largo no garantizaba el éxito. Se hacía un esfuerzo ímprobo "para llegar o no llegar." Esfuerzo sin garantías de recompensa alguna que Frost no sólo no considera inútil sino obligado. Como acabamos de ver con ese caminar entre piedras en zigzag, pendiente del peligro de caída o resbalón, el poeta inicia un proceso animado, únicamente, por el presagio del éxito.

Finalmente, esa imagen de mente y estilo deslizándose en círculos, tanteando, midiendo, asemeja al creador al poeta "literato" tan ajeno a Juan Ramón. Acerca a la poesía a su definición "literaria," como enlace de razonamientos, encadenamiento de deducciones, afirmaciones e inferencias. Una poesía que elucubra, especula y razona, favoreciendo la discursividad y la duración.

3. El carácter secuencial y "travieso" de la lectura.

Acabamos de reiterar que la sensación de actividad en desarrollo reaparece con cada nueva lectura. El lector activa la duración inscrita en los elementos que componen el texto. Esto implica, en relación a la descripción de Frost de la creación poética, que su dinamismo y temporalidad se perpetúa en el poema. Éste retendría las señales y vicisitudes del proceso que lo produjo, y que emergerían en la lectura.⁹⁸ Una de las razones, señalaba Frost, a este respecto, del carácter de sorpresa del desenlace, "denouement," de la actividad creativa era provocar el mismo sentimiento en el lector. Si todo estaba atado, amañado desde el principio no habría sorpresa ni para el escritor ni para el lector. Lo cual sugiere que también para este último el texto debe proporcionar los mismos alicientes de aventura y de exploración que distinguen su configuración. La lectura incorpora por tanto, aunque, como el escritor, el lector parta con algunas pistas sobre lo que puede suceder, elementos de incertidumbre que no se despejarán hasta el final del proceso en que, al igual que la creación, deviene.

Esto sería así en tanto que el poema lo hiciese posible. El texto habría de contener los elementos necesarios para que su lectura se convierta en esa trama que nos mantiene en vilo hasta el desenlace. Si ha de haber "denouement," parece imprescindible que le preceda un desarrollo temporal y discursivo. El recurso a la narración, a la parábola, proporcionaría indudablemente la extensión verbal precisa; esa duración discursiva. Una extensión que se ve favorecida por una parábola fuerte y consistente, tal como, y así lo hemos mencionado, se da en la obra de Frost. Una historia sólida facilita que el interés se mantenga en el proceso de significación, en esas

⁹⁸ Sears, aunque no entre a explicarla en detalle, sostiene esta misma opinión: "This process which the poet gives himself to, has duration, just as consciousness does, or existence itself, and this duration remains an essential element of the poem in its reading as it was in its writing"(354)

interacciones que se establecen entre sus elementos y en las que toma parte, de manera obvia, ese aspecto "letteral" destacado por Quilligan, y no se oriente hacia la construcción inmediata del significado figurado. La "seriedad," como diría Bousoño, de la anécdota es la que hace que el lector no la abandone rápidamente, como ocurría en Juan Ramón, para quedarse con el "significado lógico." El lector, antes de llegar a éste último, ha de recorrer no sólo la "yuxtaposición temporal" de la historia sino la "yuxtaposición verbal" correspondiente. Un recorrido, en cierta manera, parecido al del autor, es decir, complejo y exploratorio.

Al contrario de Juan Ramón, y ésta, insistimos, es una diferencia muy significativa en este contexto de narratividad, discursividad, del carácter esencialmente hermenéutico del modo alegórico, Frost demostró un persistente interés por la lectura de la poesía; por el modo de leerla individualmente y, también de enseñar a leerla en escuelas y universidades.⁹⁹ A él, como creemos haber ya advertido, le agradaba referirse a la lectura como un desafío que pone a prueba la competencia del lector. Una visión coherente con su habitual definición de la poesía como un cierto tipo de juego bromista y travieso que tratase de embaucar al lector inexperto. El lector, si no quería ser confundido o engañado por el poema, debía estar preparado y atento para enfrentarse a las múltiples maneras indirectas de decir de la poesía; al modo de hablar "in parables and in hints and in indirections" (Prose 332) del poeta. Cada poema, decía a los asistentes a una de sus conferencias, es una especie de juego, de broma, "a kind of fooling," en el que, sin ánimo de despreciarlo, sin rebasar la frontera en la que el juego se convierte en insulto, se trata de tomar el pelo, "tease," al lector: "He is just

⁹⁹ Véanse, a modo de prueba, los siguientes ensayos y conferencias: "Education by poetry" (Prose 329-40), "On Extravagance" (Prose 447-59), "On Being Let in on Symbols" (A Living Voice 36-44), "Poetry and Education" (A Living Voice 45-52) y "On Taking Poetry" (A Living Voice 75-87).

throwing dust in the eyes. And that's again just going a little over the edge about this play, this fooling. To tease people is all right but to insult them is going too far. It's always one of my concerns" (77). La educación en la poesía, "for college graduates," consistiría en saber cómo sortear estas "tomaduras de pelo," cómo librarse de ser confundidos por los mecanismos de significación indirecta, "metáfora, analogía, parábola," del poema: "They don't know when they are being fooled by a metaphor, an analogy, a parable. And metaphor is, of course, what we area talking about. Education by poetry is education by metaphor" (Prose 331).

Resulta interesante observar la conexión entre este "juego" de la lectura y la narratividad del poema. La frecuencia con la que se combinan en las declaraciones de Frost sugieren su complementariedad; como si lo narrativo y sus aspectos asociados, la extensión verbal, la sucesividad, sustentase esta concepción del poema y, así pues, de su lectura. Así lo da a entender su propia lectura de uno de sus poemas más conocidos, "Stopping by Woods on a Snowy Evening," en una de sus charlas. El motivo de su recitación del poema, precisamente, explicar al público el sentido de esa "foolishness" que caracteriza a la poesía y reta las habilidades interpretativas del lector. La descripción, como percibiremos y era previsible, se asemeja en mucho a la experiencia temporal de la creación. Para no salir despedido del "juego"/aventura, al igual que puede sucederle al autor en el continuo zigzag de la creación, el lector avanza, sin demasiadas pistas sobre lo que pueda ocurrir, hacia el "denouement" del "acontecimiento" que es el poema.

El poema se abre con una exageración, con una metáfora hiperbólica, que da la señal de salida del desafío: el protagonista de esta parábola detiene su caballo para contemplar cómo la nieve cubre los árboles del bosque, "to watch his woods fill up

with snow."¹⁰⁰ Pero, se pregunta Frost imitando la probable reacción del lector, "¿realmente los cubrió?"; y si así fue, ¿hasta qué altura?" A esta exageración le seguirán otras que acentuarán el tono "bromista," "foolish" del poema; y que multiplicarán las preguntas a las que sólo el lector educado en los caminos oblicuos y traviesos de la metáfora, la parábola, y la analogía, sabrá hacer frente:

And "The darkest evening of the year"'s better - more poetical some way. Never mind why. I don't know more foolish. That's where the foolishness comes in. Got to be a little foolish or a good deal foolish. But then it goes on and says "The woods are lovely, dark and deep," and then if I were reading it for somebody else, I'd begin to wonder what he's up to. See. Not what he means but what he's up to (A Living Voice 81).

¹⁰⁰ Se hace imprescindible transcribir el poema, perteneciente al libro New Hampshire, para seguir mejor su descripción de las reacciones del lector:

Whose woods these are I think I know.
His house is in the village though;
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow.

My little horse must think it queer
To stop without a farmhouse near
Between the woods and frozen lake
The darkest evening of the year.

He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound's the sweep
of easy wind and downy flake.

The woods are lovely, dark and deep.
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep (Poetry 224).

Lo que él trataría de averiguar, de ser el lector, señala Frost significativamente, de este juego en el que las "bromas" se suceden, no sería lo que el protagonista quiere decir, "what he means," sino lo que se trae entre manos, "what he's up to to." Como si la verdadera intención de éste no fuese tanto comunicar un significado, un pensamiento, como la de crear un juego durativo en el que los lectores participen. El significado es secundario al sentido de trama, con su consiguiente suspense, en el que se sumerge el lector: la aceptación por parte del lector del reto de internarse en un texto jalonado de obstáculos y trampas en su recorrido. Al igual que hizo con la significación, Frost trata de asegurar el carácter procesal, de trama de resultado incierto y, en consecuencia, sorpresivo, de la lectura.

Coviene reiterar que ésta es una trama que se desencadena en y a través del lenguaje. El avance del lector hasta el "desenlace" depende de su perspicacia para sortear, como advertía el propio poeta, las "extravagancias," las exageraciones, las "tonterías" o "disparates," "foolish things," que el hablante pueda introducir en su relato; es decir, en su habilidad para superar los problemas que le planteen desde el lenguaje y en el lenguaje.

Finalmente, la hábil distinción hecha por Frost entre lo que el protagonista "quiere decir" y lo que "se trae entre manos," coincide con el interés de lo alegórico en el modo de significación más bien que en el significado figurado. A juicio de Christopher Norris, la alegoría suscita preguntas, abre interrogantes, no sobre el significado sino sobre los motivos, (en el caso del poema de Frost, por los de su protagonista), para utilizar este modo de significar tan oblicuo e indirecto. El interés por "lo que se pretende" en detrimento de "lo que quiere decir" indica, claramente, el traslado de la atención del lector desde el significado del poema al proceso de

significación. Lo cual supone, en otras palabras, que su mirada se quede prendada en el lenguaje, en el "tonto" lingüístico que ha compuesto el poeta, puesto que es ahí, como acabamos de decir, donde se sitúa la significación. De manera que nos aproximaríamos nuevamente a la afirmación de Maureen Quilligan según la cual lo "literal," el lenguaje, y no lo literal ni su sentido figurado, es el nivel central de la alegoría; la clave de su lectura e interpretación. Así también sucedería en Frost, en esa descripción de cómo enfrentarse a su parábola, al deja de lado el significado, incluso la anécdota, para subrayar, sobre todo, el juego "extravagante," "exagerado," "foolish" de su lenguaje; de lo "literal."

Pocos de sus estudiosos han dejado de asociar la engañosa accesibilidad de su poesía con el empleo de un lenguaje sólo sencillo en apariencia. Una impresión errónea contra la que ya advertía el propio Frost en una carta fechada en 1913, es decir, poco después de publicar su primer libro, A Boy's Will. Sus poemas podían parecer, a primera vista "abiertos," accesibles, pero eran, a la vez, como había indicado atinadamente en su reseña el destinatario de la carta, F.S. Flint, "sutiles," con notas de "humor" que, sin duda, se corresponden con su posterior definición de la poesía como "a kind of fooling" que complica la labor del lector: "I have to thank you for the word 'subtlety' in you review. The poems are open. I am not so sure that the best of them are simple. If they are they are subtle too. I thank you, too, for seeing the humor" (Barry 88). Tal como asegura Robert Pack, Frost creía en una poesía de aspecto exterior comprensible que, sin embargo, mostrase una fuerte resistencia ante cualquier interpretación más minuciosa: "Frost believed that the surface of a poem, like speech, should be simple and immediate, yet upon further scrutiny, the poem should reveal itself as elusive" (43).

Marie Borroff afirma, por su parte, que, quizá a excepción de su poesía más tardía, su estilo es más bien sencillo. No se observa en "la superficie verbal" nada "excéntrico, ilógico o críptico; los poemas no contienen "difficult metaphors or sophisticated plays on words" (30). Sin embargo, su lenguaje "readily intelligible," de "inteligibilidad inmediata," no evita que se produzcan múltiples disputas acerca de las diversas implicaciones que surgen de las interrelaciones entre los elementos del texto. La aparente sencillez, pues, de la superficie verbal se suele tornar en ambigüedad, en esa sutileza mencionada por Frost, cuando, según decía Pack, se pretende ir más allá de ella: "In this style, too, the meanings of words and the content of successive statements are readily intelligible, even though the thematic interrelationships and implications of the statements may be subject to dispute"(30). De parecida opinión sería también Harold Bloom al destacar la acusada tendencia de su lenguaje a provocar perspectivas en conflicto. Al igual que el poeta y F.S. Flint emplea el mismo adjetivo de sutil para referirse a la combinación de diversos puntos de vista en un mismo poema, tal como es el caso, su "verdadero centro," en el célebre, "After Apple-Picking": "Frost's subtlest of perspectivizings is the true center of the poem 'After Apple Picking'" (5).

Pero quien mejor probablemente estudia esta combinación de perspectivas contrarias, sutilmente opuestas, que necesariamente entorpecen en la interpretación del poema, es Walter Jost. Jost comienza por señalar de qué manera, en Frost, el poeta se convierte en un retórico o en un filósofo, a la manera, agregaríamos nosotros, expuesta por John Hollander o incluso Juan Ramón, que no afirma o proclama un pensamiento, una idea, sino que arguye, exhorta o persuade: "Many of his poems argue, exhort, persuade and 'philosophize' along practical, prudential lines." (227)

Esta actitud retórica da pie a la formulación dentro del poema de perspectivas contradictorias en relación con un mismo hecho o sujeto que, frecuentemente, como en el caso del poema que él propone como ejemplo, "Two Tramps in Mud Time," dejan el significado último del poema en suspenso, envuelto en incertidumbres e incógnitas.¹⁰¹

Esta indecisión, debida a la confluencia de puntos de vistas divergentes, se logra, claro está, a través de procedimientos estilísticos y lingüísticos. Jost menciona, sin detenerse a explicarlos en profundidad, a causa probablemente de la brevedad que exige su artículo, desde elementos del discurso a otros más propios de la oración, sintácticos, o de la dicción. Así, la naturaleza retórica o "filosófica" que distingue a este tipo de poesía se debe tanto a la oposición entre "the literal and the symbolic, the general and the particular, the straightforward and the ironic," (227) como a la "fundamental ambiguity of the poem's images, actions, terms and methods of dividing and uniting" (236).

Jost no hace alusión a ellas en su artículo, pero, como ya sabemos, esas oposiciones entre lo literal y lo simbólico, entre lo general y lo particular, entre lo franco y lo irónico, definen a la alegoría y a la parábola. Confrontaciones que, a su vez, se entablan, en estas formas discursivas, en el lenguaje, en lo "letteral;" en el análisis de Jost, en, más específicamente, la ambigüedad de "imágenes", los "términos," y los "métodos de dividir y unir," es decir, en las figuras, la dicción y la

¹⁰¹ La misma vacilación a la hora elegir entre alternativas igualmente válidas tiene lugar, a juicio de Robert Pack, cuando se lee "The Most of It": "The poem keeps these alternative possibilities clearly and absolutely in balance. The reader, like the man in the poem, is left to believe, if he will, one or the other, or perhaps, more accurately, he is left, knowing the extremes of possibility, unable to choose, confirmed only in his own uncertainty" (49) Algo que, como Jost y los demás también exponen, se debe a ese estilo o lenguaje aparentemente sencillo; a, según Pack, "the narrator's difficult syntax," a expresiones, como el propio título, "firmly ambiguous," o a la ironía recurrente en Frost, la "brilliant Frostian tonal irony" (48).

sintáxis del lenguaje del poema. De esta manera, se vuelve a reafirmar la validez de este entroncamiento de la obra poética de Frost con los rasgos de lo alegórico.

4. Trascendiendo la trascendencia.¹⁰²

Las explicaciones de Walter Jost indican que el lenguaje persuasivo, retórico y elusivo de Frost no sirve sólo para entorpecer la labor del lector. Le ayuda también a "filosofar," es decir, a alcanzar su verdad o su pensamiento por, tal como los califica Jost en la primera de sus citas, caminos "prácticos y prudentes." El poeta se ampara en los instrumentos cautelosos de la filosofía; un método, como vimos, que descansa en la elucubración, en la especulación, en el enlace de razonamientos, en en elementos, en suma, mediadores. Instrumentos que facilitarían ese lenguaje persuasivo, indirecto y ambiguo. Todo ello a consecuencia de la voluntad de prevenir actitudes demasiado arriesgadas o temerarias, en lo que se refiere al grado de conocimiento de la realidad que la poesía pudiese lograr. Este método "filosófico" y este lenguaje, tendente al encadenamiento sintáctico del discurso, se corresponderían, así pues, con una visión determinada sobre el papel cognitivo o epistemológico de la poesía. Una ligatura que nos resulta familiar desde nuestro análisis, en la obra de Juan Ramón, de la ligatura entre pensamiento intuitivo y brevedad formal.

No cabe duda, a nuestro entender, que Frost asentiría a esta relación; que aceptaría, más en concreto, la vinculación entre su actitud cauta ante las posibilidades de transcendencia de la poesía con lo narrativo, con esa escritura parabólica que genera las "tropiezas," según Juan Ramón, las "tomaduras de pelo," según el poeta norteamericano, del lenguaje. El motivo de aquella referencia suya al poema, "The Star-Splitter," un ejemplo de lo que el llama, recordémoslo, "tipificación," y que

¹⁰² Expresión del propio Frost al referirse a H.D. Thoreau y su libro Walden, una obra "sagrada" para quien se consideraba un "Thorosian": "That's why we're celebrating the hundreth anniversary of the publication of Walden - that great, great book, that sacred book to all Throrosians. There'll be a word in the dictionary -**Thorosian**. I'm going to say on the celebration of the word **Thorosian** along with some other words. I don't think it's in yet. Transcending transcendentalism" (Cook 51).

incluye lo narrativo, era, en relación con este punto, defenderse de los que, constantemente, le interrogaban, a menudo con ánimo acusatorio, sobre el compromiso que su poesía adquiere frente a los asuntos centrales y más decisivos que angustian al ser humano. Su respuesta, ilustrada por el poema, fue, como siempre, la de que él no era un poeta idealista o romántico; entendiendo por estos conceptos, alguien que sostenga que es posible conocer la verdad y clarificar, por tanto, el caos inherente a la vida. Convencido de la imposibilidad de dilucidar y explicar "the ultimates," es decir, los aspectos fundamentales y esenciales de la experiencia humana; de la inutilidad de obstinarse en una tarea de tal índole, el poeta "juega" con ellos; recurre al juego para limitar el valor y trascendencia de cualquier afirmación de verdad que la poesía pudiese expresar: "You see these ultimate people wonder how you play with, how much you deal in [ultimates]. You see I play with them more than I deal with them. I don't like to be asked by anybody what mine are - how far I dare go, how deep I am"(141). En "The Star-Splitter," el tono exagerado, humorístico, procuraría ese elemento de juego con el que enfrentarse a los aspectos esenciales de la vida; el que evitará que el lector se aferre a sus afirmaciones con la fe de quien cree ver en ellas las respuestas absolutas y definitivas a las preguntas que nos agobian. El humor dickensiano empleado por el narrador/poeta erosiona esa intención del protagonista del poema de conocer "nuestro sitio entre los infinitos." De este modo, podría decirse que en la sustitución del término símbolo por el de "tipificación," en el que juega un papel preponderante el humor, subyace el compromiso ideológico, incluso ético, de escapar de una poesía más trascendente y visionaria. Si la intensidad del símbolo parece anunciar un ideario idealista que Frost no profesa, lo narrativo le facilita su

"juego" con "the ultimates of life."¹⁰³

De otro lado, no conviene pasar por alto la relación del humor con la ironía. Con anterioridad, hemos mencionado el conflicto de la ironía con cualquier gesto o voluntad trascendente o redentora. Su presencia mina cualquier exceso imaginativo desenmascarándolo como un intento meramente ficticio. Aún puede que resuene en nuestros oídos, el trino desapacible y estridente aquel mirlo del poema de Juan Ramón que deshacía e invalidaba su pretensión de dotar de idealidad el paisaje contemplado. En este caso, decíamos, la ironía no tiene su origen en un uso especial del lenguaje, por parte normalmente del hablante, sino que proviene de un ser de la realidad. De esta manera, difería de su función de elemento de la dicción o la sintaxis ligado estrechamente al modo alegórico. Aquí, en cambio, en el poema de Frost, "The Star-Splitter," la ironía es una figura del habla; se desarrolla en el lenguaje. Reside, como la ilustra Paul de Man a fin de conectarla con la alegoría, en un narrador dickensiano, de lenguaje irónico y humorístico, cuyo tono irónico menoscaba las pretensiones del protagonista de averiguar nuestra posición en el universo; de, por tanto, clarificar y dar forma a nuestra existencia.

De esta manera, nuevamente, el lenguaje colabora con esa visión prudente sobre nuestras relaciones con la realidad. La "tipificación," es decir, ese modo narrativo y parabólico que incluiría el humor y la ironía y al que pertenece el poema, parece ajustarse convenientemente a las necesidades de un pensamiento cauteloso sobre el

¹⁰³ Esta importancia del humor para desmontar actitudes más trascendentes, quizás nos traiga a la mente aquel pasaje en el que Frost rememoraba su encuentro con Juan Ramón. La ausencia de humor en algunos autores había sido el detonante del recuerdo del poeta español, como un hombre con una visión elevada y apasionada de la vida, lo cual significaba en ese contexto, de escaso sentido del humor. Es posible, por tanto, que Juan Ramón, con su convicción firme y confiada de expresar los contenidos más inefables, fuese uno de esas "ultimate" personas que preguntan, no ya a los demás sino a sí mismo, si se ha llegado al punto más profundo y verdadero del ser y de la realidad.

poder cognitivo, o incluso trascendente, de la poesía. Una sintonía de esfuerzos y consecuencias que, según ya indicamos, también parece incluir la alegoría.

También nos interesa destacar la más que probable relación existente entre su propósito de "jugar" con los aspectos fundamentales de la experiencia, en lugar de "enfrentarse" a ellos o, yendo más lejos, "resolverlos," y su noción de la poesía como "a kind of fooling." Frost propone por vez primera su concepto de "juego" con los asuntos esenciales al hombre en la introducción que escribió para la obra de E. A. Robinson, King Jaspers, en 1935. A la admisión de que existen aflicciones y pérdidas irreparables en nuestras vidas, "penas incurables," ahora y siempre,¹⁰⁴ sigue la voluntad, libre ahora de la necesidad de remediarlas, de "jugar" con ellas, es decir, de recrearlas ficticiamente "como si" esos males fueran o pudieran ser de otra manera: "Give us immedicable woes - woes that nothing can be done for - woes flat and final. And then to play. The play's the thing. Play's the thing. All virtue en 'as if'" (Prose 353) El material del poeta es lo irremediable, lo que no tiene solución posible. Una vez frente a lo incurable y consciente, en consecuencia, de sus limitaciones, el poeta ejercería su libertad para, a través de fórmula metafórica y creadora de analogías ficticias del "as if," "jugar."

Parte de la virtud del "as if" del "juego" consiste en reconocer la existencia de aflicciones insalvables, de "ultimates" que no tienen respuesta. Pero la mejor parte de su virtud radica en decisión, pese a todo, de "jugar" con ellos a fin de moderar sus efectos devastadores; de crear ficciones que consigan mitigarlos. El "como si" implica

¹⁰⁴ Frost solía hacer una clara y sutil distinción entre "grievances" y "griefs", entre, respectivamente, cosas que pueden remediarse y cosas que no. La poesía se ocuparía de estas últimas: "And poetry is an extravagance about grief. And grievances are something that can be remedied, and griefs are irremediable" (Prose 449).

la entrada en el terreno de la metáfora, en las analogías y correspondencias que permiten al poeta proyectar sus propias construcciones sobre lo real. Si bien algunas de nuestras penas son inamovibles, son lo que son, sí podemos simular, aunque sólo brevemente y en el poema, y sin ningún ánimo de mistificarlas o falsearlas, que sean de otra manera.

Frost reelaboró esta teoría de la ficción del "juego" y del "como si" en su última conferencia, "On Extravagance," casi treinta años más tarde. En esta ocasión, inventa para el "as if" una "figura de la poesía," como él la denomina, que nadie antes había mencionado, "extravagance": "I just thought one of the figures of poetry - (It's a metaphor, isn't it? You know various kinds of metaphor) - but one of the figures you never hear mentioned is just one extravagance" (Prose 449). La razón ideológica tras la "extravagancia" consiste en la respuesta consecuente del ser humano a la propia "extravagancia" que observa en el universo; una exageración, un gasto excesivo, si bien se mira, para crear minúsculas figuras de orden, para producir pequeñas formas de sentido, las personas: "to produce puny us" (Prose 448). Parte de la misma naturaleza, nosotros también compartimos esta tendencia a la exageración a fin de significar. Y así, el mismo universo se convierte en un inmenso campo de pruebas en el que se explaya el inagotable poder imaginativo y creativo del ser humano. El universo presta la oportunidad, sin limitaciones, a las más diversas manifestaciones de orden y significado que tratan, con un gran derroche de energía y quizá con excesivo celo, de explicarlo; de atribuirle, por medio de correspondencias y analogías, más significados de los que realmente puede comprender: "But I look on the universe as a kind of an exaggeration anyway the whole business. That's the way you think of it: great, great expense - everybody trying to make it mean something more than it is"

(Prose 448).

Nada malo ni desdeñable hay en este incansable y atrevido esfuerzo humano por dotar de sentido a la realidad, de hacerle representar "más de lo que es, siempre no obstante, que seamos conscientes de su naturaleza de ficción. La "extravagancia" es una "figura de la poesía," un empleo figurativo del lenguaje. Descansa, más en concreto, en la fórmula del "as if," del "a veces parece como si," que propicia la salida de lo real y la incursión en las posibilidades de lo ficticio, en las esfera de la ficcionalidad. No aspira, pues, la "extravagancia" a convertirse en una afirmación con rango de verdad. Sólo a ser una más de las analogías en las que se sustenta lo figurado:

The extravagance lies in "it sometimes seems as if." That would be a good name of a book: "it sometimes seems as if." Or it says, "if you only knew." You would put that on the cover of a book. "If only I could tell you," you know. "Beyond participation lie my sorrows and beyond relief" - and yet you are harping on 'em, you see, in that way

(Prose 449).

Su dolor, "immedicable woe", no tiene ni cura ni alivio y, sin embargo, el poeta, aunque sólo sea a través de los movimientos ficticios de la "extravagancia," del "as if," no dejará de escudriñarlos, de hurgar "traviesamente" en ellos.

Unas líneas más abajo, a fin de explicar mejor lo que entendía por "extravagancia," Frost leyó su poema "The Most of It," perteneciente a la colección A Witness Tree de 1942. El poema es, una vez más, una parábola que relata las voces

lanzadas por su protagonista desde el acantilado de un lago, y a las que sólo responde la irrupción inesperada y violenta, desde el agua hasta la profundidad de la maleza, de un ciervo. Sus gritos exigían de la vida una "respuesta original, un amor paralelo," "counter-love, original response," por lo que la desconcertante aparición del "great buck" no contenta, ni de lejos, sus aspiraciones. Sin embargo, tal como reza el último verso, "eso fue todo" lo que obtuvo: el ciervo "forced the underbrush- and that was all" (Poetry 338).

En su comentario posterior a la recitación, Frost se quejaba, con cierta indisimulada amargura, de la incompreensión de algún lector que había criticado el poema por considerarlo frustrante en lo que concernía a la actitud del poeta hacia nuestra relación con la naturaleza, con el mundo.¹⁰⁵ El poeta, al no proporcionar ninguna respuesta satisfactoria a las peticiones del protagonista, habría malogrado incluso traicionado nuestras justas expectativas de comunicarnos con la naturaleza, de cumplir ese deseo, tan querido a los románticos y a muchos de los movimientos que les siguen, de reconciliar al hombre con el mundo, de recomponer la unidad perdida de sujeto y objeto. Frost, por su parte, le acusaba de no haber entendido nada: "And somebody made an attack on that as not satisfying the noblest in our nature or something, you know. He missed it all" (Prose 450)!¹⁰⁶

¹⁰⁵ No han sido pocos los que han criticado la pasividad, la indecisión o la falta de valentía de su poesía a la hora de enfrentarse con los problemas de la existencia humana. Denuncias cuyo espíritu posiblemente resuma bien esta contundente afirmación de Dennis Donoghue en un capítulo de su libro Connosisseurs of Chaos: "The systematic repudiation of systematic thought cannot help us, at the least, especially if it involves - as it often does - an undue willingness not to understand one's experience. This is nothing like Keats's 'negative capability'; it is much nearer to complacency" (165). Otros estudiosos que llegan a parecidas conclusiones son: Malcolm Cowley, Isadore Trashen, Ivor Winters y George W. Nitchie.

¹⁰⁶ En un poema anterior de New Hampshire, "For Once, Then, Something," Frost ya se había dirigido directamente a quienes le acusaban de no "satisfacer" nuestras "más nobles" aspiraciones a la verdad. De nuevo en un evidente irónico, el poema narraba una anécdota en la que el personaje cree ver algo más allá de la superficie quieta de un pozo. La inoportuna e "irónica" caída de una gota de

Lo que dicho lector no "había entendido" era el concepto y sentido de la "extravagancia" del que el poema es una muestra; ese "juego" del "as if" que no aspira a dar respuestas claras y absolutas acerca de la verdad de nuestra existencia, a "resolver" aspectos fundamentales de nuestra vida como los demandados por el protagonista del poema. No existe una "original response," es decir, una respuesta verdadera y definitiva por proceder del origen último y pleno de sentido de las cosas, ni, por tanto, la poesía puede ofrecerla, a los interrogantes que él plantea. Sólo queda el consuelo de nuestras ficciones, de las semejanzas y correspondencias que ficticiamente establezcamos entre el mundo y nosotros mismos.

Únicamente, pues, restan, lo cual sería suficiente para Frost, estas "figuras de la poesía" llamadas "extravagancias" que, en su obra poética, han de identificarse, sin duda, con las parábolas. La "extravagancia," según su descripción, y ahí está su propio ejemplo de poema anecdótico, "The Most of It," para demostrarlo está ligada a la creación de narraciones. El juego de exageraciones en el que se basa la "extravagancia" no difiere en nada del que también analizábamos en el poema parabólico, de humor dickensiano, exagerado en consecuencia, "The Star-Splitter." De manera que éste poema es una parábola al par que una "extravagancia." Así pues, el recurso al "as if" ha de considerarse como un impulso hacia lo anecdótico, hacia lo alegórico. Lo cual, entre otras cosas, reforzaría, por la resistencia de este mecanismo generador de ficciones a clarificar "the ultimates" de nuestra existencia, el vínculo de lo alegórico con actitudes prudentes hacia cualquier intento redentor de lo real, de superación de lo contingente.

agua desde un helecho, le deja en la duda sobre el alcance y naturaleza de su visión repentina; si, sencillamente, fue "un guijarro de cuarzo," o la "verdad": "Blurred it, blotted it out. What was that whiteness?/Truth? A pebble of quartz? For once, then, something"(Poetry 225).

No está claro si su concepto del "as if" es plenamente original o bien lo tomó prestado. Es posible que conociese el libro de Hans Vaihinger, The Philosophy of "As If", publicado en 1913. Su discusión del término "ficción," ligado al "as if," se asemeja a la definición de Frost del juego "extravagante" de la poesía. En ambos casos, en el de las "ficciones" y las "extravagancias," no buscan la conformidad con la verdad. El propósito de su creación y de su expresión no es proclamar algo que se tiene por verdadero sino ser útiles. Vaihinger distinguía, como nos explica Hazard Adams, entre "hipótesis" y "ficciones." Mientras las primeras esperan ser confirmadas como verdaderas, las "ficciones" son conscientemente falsas y sólo tratan de ser útiles para el hombre: "The distinction between fictions and hypotheses is begun as follows: while fictions are consciously false, hypotheses are probable assumptions, the truth of which may be proved by further experience. Both are employed because of their utility, but only the latter because of their possible truth (190).¹⁰⁷

De manera parecida, las "extravagancias" de Frost tampoco pretendían, puesto que desconfía que pueda hacerse, revelar la verdad sobre los aspectos esenciales de la vida. Su objetivo no es, como precisaba en una cita anterior, "resolverlos," hallar las respuestas que pretendía el protagonista de "The Most of It." Y, sin embargo, ahí están la "extravagancias" "jugueteando" con ellos; creando ficciones de "as if," imaginando que las cosas fueran de otra manera. En lo cual posiblemente resida su utilidad; la de, a pesar de renunciar a la verdad, sanar lo incurable, ofrecer "ficciones" que satisfagan nuestro deseo por dar sentido y orden a la realidad, por ser "extravagantes" en un mundo que, como él señalaba, también lo es.

¹⁰⁷ Para una aproximación más detallada al pensamiento de Vaihinger, consúltese el análisis del propio Adams, págs. 187-94. Véase también el estudio de Frank Kermode, págs. 31-42, en The Sense of an Ending.

Estas ideas tienen un evidente trasfondo pragmático. Ya dijimos que, junto a Emerson, es William James, uno de los principales teóricos del pragmatismo, quien más influye en el pensamiento de Frost. El pragmatismo cuestiona, según comenta Richard Rorty en Consequences of Pragmatism, la función de la filosofía, y también de la literatura como su posible sustituta en tal tarea, como descubridora de la verdad última de las cosas. En contra de lo que postula el "idealismo metafísico" anterior, (al que, por cierto, se adscribiría muy posiblemente el pensamiento de Juan Ramón), es decir, la revelación de la realidad esencial, de "los secretos escondidos," la teoría pragmática sostiene que lo único que tanto la filosofía como la literatura pueden hacer, es proporcionarnos representaciones "reconfortantes e útiles" de la realidad. El pensamiento pragmático se desinteresa de la conformidad de las creaciones filosóficas o literarias con la verdad y, como en el caso de las "ficciones" de Vaihinger, sólo se preocupa de su utilidad para las personas:

Instead of saying that the discovery of vocabularies could bring hidden secrets to light, they said that new ways of speaking could help us to get what we want. Instead of hinting that literature might succeed philosophy as discoverer of ultimate reality, they gave up the notion of truth as correspondence to reality. Nietzsche and James said, in different tones of voice, that philosophy **itself** had only the status which Kant and Fichte had assigned to science - the creation of useful or comforting pictures (150).

Este carácter "útil," "reconfortante" o "consolador" de la literatura concuerda con los

fines ya mencionados de las "extravagancias." Existe una misma voluntad de abandonar cualquier propósito de encontrar las soluciones a los "ultimates" de la existencia y, de otro lado, una misma decisión de ser útiles ofreciendo ficciones, "pictures," que contenten nuestra necesidad de dar forma humana al mundo, haciéndolo más habitable.

En una entrevista realizada en 1961, Frost hacía una sutil distinción, entre "believing in things" y "believing things in," entre creer en las cosas y hacérselas creer a nosotros mismos: "The most creative thing in us is to believe a thing in, in love, in all else. You believe yourself into existence... you believe it's worthwhile going on, or you'd commit suicide, wouldn't you" (Prose 444).¹⁰⁸ La poesía, por supuesto, propiciaría la segunda posibilidad; no impulsaría las convicciones, la fe en las afirmaciones, es decir, la correspondencia de lo enunciado con la verdad, sino la capacidad para dar por ciertas nuestras propias construcciones, para creernos, sin ánimo de convertirlas en verdad, nuestras ficciones. Formas de orden humanas que incluyen, como dice la cita, la propia existencia y, gracias a las cuales, de ahí su utilidad, su "consuelo," el hombre proyecta en el universo el sentido necesario para su estabilidad, para no "suicidarse." La "extravagancia," esa figura de la poesía tendente a lo parabólico y narrativo, sería una de estas formas de orden. Su ficción del "como si" ofrecería ese sostén afectivo y psicológico para la vida diaria.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Darrel Abel, quién también estudia la relación entre William James y Frost, califica esta distinción de "pragmatic"(553).

¹⁰⁹ Es Frank Lentricchia, de entre todos los estudiosos que indagan en estética, quien con mejor sentido conecta su pensamiento pragmático inspirado en James con las teorías de la ficción en la que la ficcionalidad se liga a efectos terapéuticos que se desarrollan desde Kant. Véase en especial el capítulo, "The Scope and the Limits of Supreme Fictions," págs. 139-72. Para esta tradición que incluye a autores como Schiller o Vaihinger, y de la que Frost es un claro heredero, la escritura no posee la capacidad de ofrecernos un "conocimiento único de los asuntos humanos" sino un "affective (healing) power" (166): "A poem's most significant value would lie not in its presumed ability to change the

5. La diversión de decir las cosas.

Los narradores que vamos a encontrar en las parábolas que siguen guardan mucho en común con el campesino que responde a las preguntas del viajero en "The Mountain," un poema incluido en su segundo volumen de poesía, North of Boston (1914). Ante el interés del último por esa montaña cuya amplia y poderosa sombra se proyecta perennemente sobre uno de los pueblos de su ladera, el lugareño adopta una actitud entre burlona y evasiva. De un lado, estimula su deseo de subirla y explorarla: en su cima, le dice, algunos han creído ver un manantial de la que fluye, en contra de lo que es lógico o natural, agua fría en verano y caliente en invierno. De otro lado, apacigua su ímpetu por intentarlo, (aunque es posible también que le sirva de acicate de su curiosidad por la montaña), al no prestarle ninguna pista o información clara sobre cómo llegar a esa fuente inaudita y sorprendente; él mismo nunca la escaló y la única persona que trató de hacerlo no pudo llegar a la cima.

Sus respuestas, pues, a algunas de las preguntas parecen tener como propósito bien despistar al forastero o bien, por la escasa fiabilidad de quien aquí es o debería ser su guía, hacerle desistir. Así, a la pregunta de qué encontró aquel único viajero que escaló la montaña sin, en definitiva, llegar a la fuente, el campesino evitará una respuesta directa recordando cómo aquel le contó, quizá adoptando un modo tan evasivo y vago como el que él mismo emplea ahora, que en Irlanda había un lago en la cima de una montaña. Hacia el final del poema, no sólo no estará seguro del nombre de la montaña sino que, además, en respuesta a la última pregunta del forastero, y dando una muestra más de no ser un guía muy fiable o aconsejable, le

world, or to give us a unique kind of knowledge of human affairs..., but in the therapeutic import of aesthetic performance" (170). Algo que nos devuelve a la renuncia a la metafísica y la adopción de una "poesía filosófica" persuasiva y elucubrate por parte de Frost de la que hablaba John Hollander.

asegurará que él lleva viviendo allí desde que la montaña era menor de lo que es ahora: una exageración que naturalmente incrementa la confusión del viajero acerca de esta enigmática montaña.

Sin embargo, la causa primera del relato ambiguo e inverosímil del campesino no parece ser ni avivar la curiosidad de su interlocutor ni disuadirle de escalar la montaña, sino complacer un deseo propio: el de oírse a sí mismo a medida que relata las propiedades de la montaña y de su manantial. El campesino disfruta de sus propias palabras, del modo como se aparta de la manera familiar, cotidiana, de narrar los hechos. Le interesa mucho menos ser fiel a la realidad y mantener, así pues, un discurso verosímil que dar rienda suelta a su capacidad para recrear y distorsionar lo real, es decir, para, jugando con las palabras, elaborar ficciones. Como él mismo observa, cuando el viajero hacia el final del poema, quizá ya harto de sus evasivas, le exige más claridad y precisión acerca del comportamiento extraño del agua de la cima, lo importante no es atenerse a la verdad por todos los medios, intentar exponer con exactitud y veracidad los hechos, sino complacerse en las múltiples maneras en las que el lenguaje nos permite acercarnos a ellos, conocerlos. ¿A quién le interesa si, efectivamente, el agua es "fría en junio" y "caliente en diciembre" si, además, y aquí el campesino vuelve a su lenguaje elusivo, nadie podría delimitar claramente los límites entre lo uno y lo otro? Lo fundamental, y por eso él ha detenido sus pasos y sus bueyes, es divertirse "en la manera de decir algo":

"Warm in December, cold in June, you say?"

"I don't suppose the water's changed at all.

You and I know enough to know it's warm

Compared with cold, and cold compared with warm.

But all the fun's in how you say a thing" (Poetry 44).

Algunos versos más arriba había afirmado con rotundidad que las aguas de la fuente poseían esa rara cualidad e incluso, acudiendo a una símil que, a la vez que reforzaba su afirmación, traicionaba su tendencia a la recreación imaginativa, había comparado el vapor que se elevaba de su superficie en invierno con el aliento de un buey:

But what would interest you about the brook,

It's always cold in summer, warm in winter.

One of the great sights going is to see

It steam in winter like an ox's breath,

Until the bushes all along its banks

Are inch-deep with the frosty spines and bristles-

You know the kind. Then let the sun shine on it!"

(Poetry 42)

Ahora, casi al cierre del poema, matiza en cierto modo su descripción sin que ello signifique el reconocimiento de contradicción o mentira alguna. Para él lo importante ha sido la oportunidad que el encuentro con el forastero le ha proporcionado para fabular a través de un empleo particular del lenguaje.

Pero él no es el único protagonista de este divertimento verbal. Él es el principal actor, el que inicia y mantiene el juego fabulador, pero también interviene

decisivamente el otro personaje. Sus constantes preguntas y su vivo interés permiten al lugareño desplegar y proseguir su relato sobre la montaña. Por otra parte, el habitante del lugar es consciente de que sólo la existencia de un interlocutor, atento e intrigado como éste, posibilita su papel de narrador. Y, así pues, a lo largo de su descripción intenta involucrarlo en su juego valiéndose de diversos medios que son en sí mismos, por supuesto, muestras de su habilidad fabuladora. Combina afirmaciones más creíbles con otras más atrevidas y, de otro lado, rebaja la fuerza o alcance de las segundas, tal como hace cuando el viajero le demanda que sea más preciso acerca de la temperatura del agua o, con anterioridad, cuando él describe ese fenómeno extraño por primera vez, con expresiones del tipo "usted sabe a lo que me refiero": "you know the kind," "you and I know enough to know." Expresiones que necesariamente debilitan la resistencia o la incredulidad del que escucha.

Queda lejos de nuestra intención hacer equiparaciones demasiado fáciles o ingenuas, erróneas quizá a fuer de ser demasiado contundentes, pero tampoco podemos ocultar las coincidencias entre la actitud que el campesino adopta en relación con su descripción y la noción de la poesía, defendida por Frost, como "extravagancia," esa figura poética que se funda en un juego de exageraciones, en una tendencia a fabular, al "as if." El modo de abordar su relato de las características de la montaña, se asemeja a la misma estrategia narrativa del hablante poético de "Never Again Would Birds' Song Be the Same," y que Frost ponía como ejemplo de "extravagancia" en su conferencia "On Extravagance." La actitud del narrador "extravagante" la presagiaba ya, según comentaba Frost, el primer verso de ese poema, "He would declare and

could himself believe": "Él declararía y podría él mismo creer."¹¹⁰ Unas palabras que indican una clarísima predisposición a la ficción, al juego metafórico y de analogías del "as if." El campesino también habría podido comenzar su relato con ellas; podría, a fin de disfrutar del placer de contar, haber adoptado para su narración el tiempo potencial de los verbos que abre otras posibilidades además de las dadas en la realidad: "declararía" o "podría él mismo creerse" las propiedades extraordinarias de la montaña.

La participación de su interlocutor en el poema, de otra parte, mantiene muchos puntos de coincidencia con la que Frost, como aquí hemos visto, reserva para el lector de su poesía "extravagante." Al igual que aquél frente al relato confuso y evasivo del campesino, el lector de Frost se enfrenta a anécdotas, a parábolas y a narradores o hablantes complejos y elusivos. Las contradicciones y las exageraciones que oye de boca del campesino el forastero, equivaldrían, sin duda, a las ambigüedades y oscuridades a las que los hablantes de los poemas alegóricos de Frost someten a sus lectores. Éstos tienen como primera lección que aprender la misma que el lugareño enseña al viajero. Deben saber que en la narración de la anécdota el secreto y la clave se encuentra en el lenguaje, en lo "literal," diría Quilligan; en cómo éste se erige en el verdadero protagonista de la diversión de crear ficciones; en cómo, según señala el campesino, "all the fun's in how you say a thing."

Al igual que la penúltima lección quizá sea que, a consecuencia precisamente de estos modos alegóricos o parabólicos de significar, nos quedemos varados en ese

¹¹⁰ Poetry, pág. 451: "And then, just thinking of extravagances, back through the years, this is one - with a title like this, "Never Again Would Birds' Song Be the Same." You see this is another tone of extravagance: He would declare and could himself believe... This is beginning to be an extravagance right in that line, isn't it?"

juego expresivo sin posibilidad de decidírnos por ese significado o mensaje que se debiera desprender de nuestra lectura de la anécdota. Tal como, en este sentido, le ocurre al personaje que atiende a las palabras del campesino. A la conclusión del poema, sus dudas sobre las características de la montaña no sólo no se han disipado sino que han aumentado: ¿existe o no ese arroyo tan singular? ¿Logró alguien, alguna vez, subir a la cima y verlo? Y si así fuese, ¿cuál es el mejor camino para acceder a su cumbre? Preguntas todas que quedan en aire cuando el campesino, aún murmurando su respuesta exagerada, "extravagante," a la última de éstas, se aleja con sus bueyes:

"You've lived here all your life?"

"Ever since Hor

Was no bigger than a__" What, I did not hear.

He drew the oxen toward him with light touches

Of his slim goad on nose and offside flank,

Gave them their marching orders and was moving

(Poetry 44).

Solo ya, seguirá oyendo en su cabeza ese conjunto de palabras que hablaban de cosas más o menos verosímiles; de indicaciones que parecían ir a aclarar algo y que, por el contrario, enmarañaban y enrevesaban más y más la información: "una vez," decía el narrador, "le pedí a una persona que la ascendía que mirase y me dijese más tarde cómo era;" "¿Y qué dijo?," le pregunta el forastero; "Que había un lago en lo alto de una montaña en Irlanda;" "Sí, pero ¿y la fuente?;" "Nunca subió lo suficiente," responde el campesino, frustrando todas las expectativas generadas en el otro:

One time I asked a fellow climbing it

To look and tell me later how it was."

"What did he say?"

"He said there was a lake

Somewhere in Ireland on a mountain top."

"But a lake's different. What about the spring?"

He never got up high enough to see (Poetry 43).

El forastero nunca descubrirá si existe en realidad esa fuente ni, por supuesto, de qué manera él mismo podría subir hasta ella. Se queda enredado en los circunloquios, en los desvíos que, como esa referencia inesperada y discordante al lago de Irlanda, no parecen llevar a ninguna parte salvo a oscurecer el relato. El campesino de "The Mountain" es, al igual que el "guía" que veremos en "Directive," de quien es, sin duda, un obvio precedente, alguien que sólo parece querer descaminar a quien debiera orientar; alguien que, como dirá el que sí se autodenomina como "guía" en este último poema, sólo "has at heart your getting lost." Y también al igual que él, llevará a cabo su deseo y propósito por medio de un discurso elusivo, de un lenguaje que se complica, poco a poco, a medida que el relato o la descripción se extiende en su secuencia temporal y espacial. El forastero, como también el lector a quien, como dijimos, representa, permanece retenido en la acumulación de palabras que expresan perspectivas, actitudes y opiniones diversas. Si hay una fuente que mana agua de comportamiento inusual y si hay un acceso posible a ella, será siempre una información fatalmente enredada en las palabras confusas y "divertidas" del campesino.

El mismo ánimo ambiguo e incierto prevalece en muchos de los narradores o

hablantes de sus poemas. Acabamos de ver de qué modo la postura como informante y guía del campesino en "The Mountain" es similar a la de la voz anónima que en "Directive," un poema perteneciente a Steeple Bush publicado en 1947, más de treinta años después, se ofrece a cumplir esas funciones. Habría, por tanto, que dar la razón a los críticos que han resaltado la consistencia y perseverancia de su estética poética a lo largo de los años.¹¹¹ Puede que su interés por lo parabólico, por asociar su práctica poética a lo que él llama "extravagancia," se haga más explícito en las dos últimas décadas de su vida, y ahí están sus artículos y conferencias para demostrarlo, pero "The Mountain" pone en evidencia su continuidad y recurrencia desde los primeros libros.¹¹²

Un hecho que confirmaría el conocido poema "The Road Not Taken," el primero de su siguiente libro de poesía, Mountain Interval (1916). Un poema que se ha solido interpretar como una suerte de manifiesto de los principios estéticos de su poesía. Su sujeto poético parece compartir la convicción del campesino del poema anterior de que la diversión y, por ende, la clave de lo que diga, reside en su lenguaje, en el modo de decir las cosas. Se combinan en el mismo texto dos alternativas que son, a la vez, contrarias y coincidentes, gracias a un lenguaje que las va yuxtaponiendo y contraponiendo sin que al final, por más que se opte por una de ellas, quede claro que su afirmación suponga el rechazo o negación de la otra. En el transcurso de su reflexión, de una reflexión filosófica o retórica en tanto que se elucubra, que se

¹¹¹ En su estudio de Frost como "critical theorist" y "practical critic," Elaine Barry subraya, además de su "profundidad" y "sutileza," su "gran sensatez," sugiriendo, de manera clara, su coherencia "over sixty years of writing about poetry." Su "body of critical theory," asegura Barry, "has scope and depth, wit and subtlety - and a great sanity" (33).

¹¹² Es posible que esta mayor claridad de los últimos años, a la hora de explicar su estética, de deba, como ya apuntaba Hyatt H. Waggoner en una cita anterior, a la consolidación de su fama y popularidad. Frost ya no vería la necesidad de esconder sus ideas poética de los "over curious."

resuelven argumentos diversos a medida que se avanza hacia la verdad, se suceden las perspectivas, las elecciones con los desmentidos o las matizaciones, sin que se llegue a una resolución definitiva y cierta: la opción no elegida se queda sobrevolando sobre la elegida, como si de su propia sombra se tratase.

Finalmente, las consecuencias para el lector son parecidas a las que resultan para el viajero de paso que se interesa por la montaña. Indudablemente, en "The Road Not Taken" parece haber una mayor claridad ya que, en último caso, se toma una decisión. Sin embargo, el lector no puede evitar seguir contraponiendo la elección al descarte. No permanece tanto en su memoria la voluntad de optar y la alternativa victoriosa como el conflicto entre los dos caminos. Permanece, en otras palabras, en el lenguaje, en ese proceso de interacciones entre elementos que su secuencialidad y discursividad favorecen.

"The Road Not Taken" presenta, al igual que los otros poemas mencionados hasta el momento, una estructura de parábola: describe una situación anecdótica con un agente y con acciones. Es posible, así pues, parafrasear o resumir en unas líneas la anécdota; un caminante se detiene en un cruce en el medio del bosque donde su camino se bifurca. Nuevamente, aunque en este caso el relato se centre en la meditación del personaje parado en la bifurcación del camino, contamos con una de esas tramas, tan frecuentes en el modo alegórico, de viajes y viajeros. El poema dice así:

Two roads diverged in a yellow wood,
And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood

And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth;

Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that, the passing there
Had worn them really about the same,

And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden back.
Oh, I kept the first for another day!
Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.

I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I _
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference (Poetry 105).

Las contradicciones o conflictos que estos dos caminos divergentes van a suscitar en el viajero surgen antes incluso de que comience el primer verso. El título, "The Road Not Taken," no celebra o reivindica el camino finalmente preferido sino el que se dejó

para mejor ocasión. Si tal como parece sugerir el último de los versos, su elección fue atinada, la que posibilitó la bondad del recorrido y de sus frutos, ¿por qué se subraya, y una de las funciones, quizá la principal, del título es realzar lo que nombra, la acción desechada? Puesto que, ni que decir tiene que su subrayado va en detrimento del valor de lo opuesto a él.

Sin embargo, no existe, si nos fijamos bien, y en contra de lo pudiera pensarse, contradicción flagrante con el contenido del poema. En ningún momento de éste se muestra, de manera clara, la superioridad del camino elegido sobre el desechado. Cualquier indicación en ese sentido es inmediatamente seguida por otra que restituye la igualdad entre ambos. Si el camino que al final deja para otra ocasión le parece bello, el camino tomado es "just as fair." Por otro lado, si es verdad que se decanta por éste porque es el menos frecuentado y su hierba reclama pies que la hollen, tiene que admitir, no obstante, que el otro no cuenta con más usuarios; que los caminantes de ambos "had worn them really about the same." ¿Qué es, pues, lo que distingue a estos dos caminos?; y, en consecuencia, ¿en qué se funda y a qué responde su decisión? El texto, desde luego, no aclara estas interrogantes sino que, por el contrario, las mantiene a través de una exposición que no privilegia la alternativa que debiera por ser la elegida. En este sentido, el título, al celebrar la posibilidad derrotada, demuestra que ella también pudo ser la seleccionada, con y por parecidos merecimientos.

No nos interesa tanto ahora esclarecer el significado oculto de la anécdota, posiblemente sus propias elecciones estéticas, como poner de relieve lo "literal," ese empleo del lenguaje que combina perspectivas distintas, opciones diversas, impregnando de indecisión y duda esa misma significación. A este respecto, "The Road Not Taken"

destaca por el uso a lo largo de sus versos de conjunciones adversativas, "though," "yet," e incluso "then," que van intercalando los méritos de uno y otro "camino" sin inclinar la balanza a favor de uno de ellos. Existe un estudiado y cuidadoso equilibrio sintáctico entre ambos que impide, en este sentido, que ninguno de los dos aparezca como superior al otro.

Pero no acaban ahí los recursos lingüísticos o prosódicos. En la última estrofa, el tercer verso termina con el pronombre sujeto "I" y un guión. Hay una pausa obligada, bien buscada sintáctica y métricamente por Frost, que define mejor quizá que cualquier otro detalle el juego retórico del poema. Ocurre una suspensión de décimas de segundo, hasta que se inicia el siguiente verso con la repetición del sujeto "I," que resume y representa, en su duración de décimas de segundo, la vacilación y la oscilación entre los dos caminos que preside todo el poema. Y que lo seguirá presidiendo puesto que, pese a su afirmación del penúltimo verso, "I took the one less travelled by," esa pausa tan cerca de ella la debilita, haciendo permanecer al "camino no tomado." Igual que lo mantenían presente y vivo las exclamaciones de pesar o de perdón de versos anteriores: "sorry I could not travel both;" "Oh, I kept the first for another day."

6. Parábolas de caminos deseados y caminos solitarios.

Los dos poemas, "The Mountain" y "The Road Not Taken" son muestra clara de la recurrencia en la poesía de Robert Frost de tramas o anécdotas de caminos, de viajeros en tránsito hacia destinos familiares o desconocidos, inalcanzables o sorprendentes. Muchos de sus poemas describen los pasos más o menos erráticos, más o menos previstos, de figuras humanas que parecieran hallar en estos itinerarios horizontales el remedio a algo que les faltase.

Los estudiosos de su obra, quienes no han dejado de señalar la persistencia de estos viajes a lugares alejados de los habituales para quien decide realizarlos, han tendido a identificarlos como movimientos de la conciencia; como intentos de la imaginación, de una percepción distinta de la ordinaria, por trascender la realidad más inmediata. Los desplazamientos se asocian a proyecciones imaginativas o trascendentes de superación de lo contingente. Esta interpretación estaría revalidada por una larga tradición que cobra un especial vigor y significación en el Romanticismo. Buena parte de la literatura romántica inglesa, asegura M.H. Abrams en su estudio Natural Supernaturalism, es una "literatura de movimiento." Suele narrar la historia de una peregrinación en busca de "algo indecible o desconocido": "Especially common, however, is the story form of the pilgrimage and the quest-the journey in search of an unknown or inexpressible something which gradually leads the wanderer back toward his point of origin" (193).

Para Abrams, esta "forma narrativa" sugiere habitualmente el anhelo de algo que está fuera del alcance cotidiano del hombre. Algo sólo alcanzable, por tanto, por medio de "una alteración repentina y radical de la conciencia." Así, en algunos poemas de William Blake, el viaje representa un "triunfo de la imaginación" que le

redime de su percepción ordinaria: "Man must, by a triumph of imagination, break out of the cycle of his present existence into an enduring vision of an integral and entirely human world which is alone adequate to the reach of his desire" (195). Una visión de un mundo "íntegra y enteramente humano" que significa, en el caso de William Wordsworth, la unidad o reconciliación, tan ansiada por los poetas Románticos, del yo con la naturaleza. El anhelo más general de algo desconocido e inefable, que supone otro tipo de conciencia, la imaginación trascendente, deviene en una "metáfora" o imagen del "matrimonio entre la conciencia y la naturaleza." En Wordsworth se realiza "the easy shift from the metaphor of the search for a lost spiritual home to the metaphor of a marriage between mind and nature" (195).

De acuerdo con los fines de este estudio y la perspectiva adoptada en él nos corresponde indagar en estos poemas de viajes y viajeros, de liberación del poder trascendente de la imaginación; de, finalmente, exploración de las relaciones entre hombre y mundo, desde el empleo en ellos de recursos alegóricos. La alegoría, como hemos dejado dicho, parece suponer una concepción determinada de la trascendencia poética opuesta a la de los símbolos. Se trata, pues, de considerar de qué manera y en qué medida el empleo de procedimientos del lenguaje asociados al modo alegórico, incide en el contenido trascendente, en la interacción entre sujeto y naturaleza, que estos poemas de movimiento pudiesen sugerir.

El primero de los poemas elegidos no relata, al contrario que en otras ocasiones, un viaje acaecido en el pasado; sólo la posibilidad, de alguna vez, emprender tal aventura. En "Into My Own," poema que abre su primer libro de poesía A Boy's Will (1913), el hablante manifiesta su deseo y su disposición, si se cumpliesen las condiciones que él mismo impone, a internarse en el bosque que se extiende frente

a él. Pero nunca cumplirá su anhelo aprisionado en sus propias cláusulas. Nunca pisará ese espacio misterioso y desconocido del bosque que en Frost suele evocar una caída peligrosa e imprudente en lo puramente imaginario o trascendente. Su amenaza de huir hacia su interior se diluirá entre las mismas palabras que la declaran.

No hay, pues, viaje ni viajero descritos de manera realista sino el relato de un movimiento meramente potencial. Sin embargo, el poema sí presenta los rasgos narrativos de la parábola. El viaje no se lleva a cabo pero su voluntad de emprenderlo y su descripción de lo que haría llegado el caso, aportan la suficiente extensión anecdótica. De esta manera, pese a la debilidad de su anécdota si se compara a otras semejantes, "Into My Own" cumpliría los requisitos para que sucedan los elementos y las consecuencias de lo parabólico.

Así pues, el poema ofrece esa misma "diversión" en la manera de decir las cosas de "The Mountain;" va a recordar la ambigüedad expositiva de "The Road Not Taken," en el que, como el mismo Frost comentaba en una carta a Louis Untermeyer de 1915, el poeta "fools his way along;" algo así como que "avanza por medio de bromas y travesuras": "Even here I am only fooling my way along as I was in the poems in the **Atlantic** (particularly in "The Road Not Taken") as I was in what I said about Spoon River. I trust my meaning is not too hidden in any of these places. I can't help my way of coming at things" (Untermeyer 32). En "Into My Own" nos enfrentamos a esta peculiar forma, compleja y oscura, "too hidden," de "atacar" o de "aproximarse a las cosas." También aquí el poeta parece, por la ambigüedad y elusividad de los elementos que combina, haber hecho su camino hacia el significado "bromeando." Lo cual nos retrotrae al proceso en zigzag de la creación poética; ese progreso temporal en el que hay suspense y un "desenlace" imprevisto. Y, de otro

lado, nos asegura una lectura complicada y difícil. Lo parabólico, por encima de lo que él pueda desear, (en su carta a Untermeyer comenta que "no puede evitar" este modo de significación), parece consistir, sin remedio, en estos rasgos.

El juego elusivo de "Into My Own" procede, fundamentalmente, de la insistencia en imaginar un deseo cuyo requisito esencial no se cumple. El deseo, que suele ser la fuerza que impulsa la acción real o imaginaria, no es lo suficientemente poderoso para modificar las condiciones dadas. No logra, aunque lo sustente por medio de un esfuerzo de la imaginación, que la hilera apretada y sólida de árboles viejos y oscuros sea el camino ininterrumpido hasta el "borde de la perdición":

One of my wishes is that those dark trees,
 So old and firm they scarcely show the breeze,
 Were not, as 'twere, the merest mask of gloom,
 But stretched away unto the edge of doom.

I should not be withheld but that some day
 Into their vastness I should steal away,
 Fearless of ever finding open land,
 Or highway where the slow wheel pours the sand.
 I do not see why I should e'er turn back,
 Or those should not set forth upon my track
 To overtake me, who should miss me here
 And long to know if still I held them dear.
 They would not find me changed from him they knew -

Only more sure of all I thought was true (Poetry 5).

En sólo los primeros cuatro versos ya se agolpan las dificultades para averiguar la naturaleza y los límites de su deseo. Para empezar, se debilita parte de su importancia al señalarlo no como su anhelo más querido, sino como uno más entre otros que desconocemos. Un detalle nada nimio si se tiene presente que, a fin de cuentas, el poema está dedicado a un viaje potencial que de hacerse realidad le alejaría para siempre de lo conocido. Pareciera sugerirse que existen otros deseos tan capitales como éste; entre ellos, posiblemente incluso, alguno que persiguiese resistir la tentación a marcharse, por los territorios ignotos del bosque, hacia "the edge of doom." Algo que no resultaría descabellado cuando se recuerda que es un viaje irrealizado e irrealizable debido a sus propias objeciones.

LLama la atención también que la significación figurada atribuida a los árboles, un espacio que deja de ser real al perderse en esa imaginaria "perdición," no se contraponga a una expresión más literal sino a otra igualmente figurada. El bosque sería el espacio que le incitaría a aventurarse en él si no fuese lo que parece ser que es, "the merest mask of gloom," "la máscara más simple de la tristeza." El significado figurado de más relevancia se añade, oponiéndosele, a otra analogía de la imaginación realizada a través de la fórmula de generar tropos del "as 'twere," semejante a la del "as if."

La percepción del conjunto compacto de árboles "viejos y firmes" como "máscara de la tristeza," coincide con descripciones parecidas en otros poemas suyos. Así, en su famoso "Stopping by Woods on a Snowy Evening" los árboles "encantadores," de los que se queda prendado el hablante, y que finalmente deja atrás

porque sus obligaciones lo reclaman, son también "dark and deep." Eran estas características las que, precisamente, le tentaban a olvidar "his promises," dejándose seducir por la belleza del bosque. La atracción de éste residía en ser, a los ojos del viajero, "oscuros y profundos." En "Into My Own," en cambio, son estos rasgos que convierten al bosque en "the merest mask of gloom," los que le hacen desistir de su deseo de internarse entre los árboles. Pero no debido, como se sugiere en "Stopping by Woods on a Snowy Evening," a una negativa a entregarse a un vuelo imaginativo demasiado peligroso; a su compromiso firme de permanecer en las obligaciones de lo más real. Le dejan fuera del bosque porque son reemplazados por otra significación figurada superior.

El resto del poema expone lo que sucedería si se cumpliera la condición impuesta al principio y, en consecuencia, detalla una situación potencial que nunca tendrá lugar dado el carácter imposible de aquella. El poeta se complace, casi diríamos que con cierto entusiasmo, en una aventura futura ya anulada por su misma conciencia de la falta de una coartada que la impulse. El viaje al interior del bosque, a su "inmensidad" sin caminos ni señales, siempre será una viaje postergado.

También, por supuesto, se posponen todas sus consecuencias, en especial aquella con la que acaba el poema: su aventura no variaría su manera de pensar sino que, por contra, la reafirmaría. Un viaje tan arriesgado que le aparta de lo familiar no provoca, extrañamente y pese a todo, ningún cambio en su pensamiento. Quizá sea, sin embargo, esta permanencia e inamovilidad de sus ideas el obstáculo que impide que su deseo convierta a los árboles en senda hacia "the edge of doom;" que se dé vía libre a su aventura. Lo cual haría más profunda la extrañeza porque se dedique más de la mitad del poema a describir lo que se acaecería si las condiciones fuesen otras. ¿A qué

entonces esa insistencia en un deseo condenado desde la conciencia de que no contribuirá a nada; que no reportará recompensa o renovación alguna? ¿Por qué la atención a un viaje que, aunque pueda ser atractivo, se considera estéril, quizá incluso peligroso?

La renuncia al viaje podría atribuirse a la cautela y prevención del poeta hacia cualquier percepción trascendente, hacia cualquier vuelo demasiado alto o sublime de la imaginación. En este caso concreto, a este respecto, ni siquiera se darían los primeros pasos; todo se quedaría en una mera ilusión. Y, sin embargo, cuando leemos el poema aparece a nuestros ojos, casi con igual importancia, la conciencia de la imposibilidad del movimiento y su representación imaginaria o ilusoria. Se hace hincapié en la experiencia que, a la par, se niega desde todos lados. Se trata, pues, de una situación similar, de algún modo, a la que se daba en "The Road Not Taken." Se concede parecida relevancia a dos alternativas aunque una vaya a ser o esté ya descartada. La opción eliminada se celebra y subraya como si de verdad fuese la que se realiza. El recorrido potencial o virtual por el interior del bosque y sus resultados ocupan tanto espacio y, por ende, adquieren tanta preeminencia como su negación.

Una vez más, pues, habría que referirse a ese tortuoso o intrincado modo de exponer las cosas a fin de explicar lo que aquí ocurre. Sea la que fuese la naturaleza y la clase de trascendencia presente en el poema, el deseo imposible de cruzar la primera barrera de árboles emerge y se desarrolla desde el lenguaje. Es a través de él que, aún negándose la viabilidad del viaje desde el principio, resulta difícil desembarazarse de la sombra o la ilusión de su existencia potencial. La disposición sintáctica, con una construcción condicional imposible de cumplir seguida de la exposición extensa de las consecuencias que nunca se darán, mantiene un equilibrio

infundado entre posibilidades inexistentes. Ni el espacio del bosque oculta el camino "unto the edge of doom," ni, por tanto, huiría el hablante para siempre de las sendas más familiares para reafirmarse en sus convicciones. Y, sin embargo, la sensación que se obtiene es la de haber asistido a algún tipo de acción, de que el hablante realmente disfrutó del cambio de situación que le brindó el viaje. Lo cual sólo le serviría para volver, de nuevo, hacia atrás, hacia su primera incapacidad por transformar los árboles en lo que su deseo quiere, puesto que su reconocimiento de que el viaje, a pesar de su vehemencia al desearlo y describirlo, no le hará variar su pensamiento está, sin duda, en estrecha relación con la imposibilidad de imaginar el bosque como senda al "borde de la perdición." En todo caso, si hubiese que alinear la orientación de su verso final, habría que situarlo con los elementos que socavan el viaje y no, como la pormenorizada descripción de las estrofas centrales, con los que lo dan vida incluso dentro de su mera potencialidad.

Veremos mejores ejemplos quizá de "extravagancias," de parábolas, más extensos y con un desarrollo anecdótico más completo. Pero coincidirán con "Into My Own" en mostrar aspectos que aquí hemos identificado con el modo alegórico. Es verdad que la anécdota de "Into My Own" es débil pero posee la suficiente entidad para facilitar la dimensión procesal y discursiva característica de lo alegórico o de lo parabólico; la cual sostiene, como sabemos, sus maneras elusivas de decir y de significar. Es el transcurso temporal, en este caso el de la virtualidad o la anticipación de una acción, la que concede la sucesividad verbal necesaria para que surjan las interacciones o los conflictos entre los elementos que la componen. Ese espacio temporal y verbal que exige ese "camino que se hace bromeando;" la extensión espaciotemporal para que el poeta pueda "fool his way along."

Maneras de exponer y decir en el tiempo que dejan al descubierto, como lo hacen en "Into My Own," un acercamiento precavido, con preguntas y dudas, a la creencia en poder trascender la realidad. Lo alegórico, por su atención al proceso de significación, al lenguaje difícil y elusivo en el que sus elementos interactúan, parece erosionar cualquier tentativa de visión unitaria del mundo, de alcanzar, como diría Abrams, esa reconciliación de conciencia y naturaleza. Si el viaje era de "Into My Own" era un tránsito espiritual, representaba un vuelo de la imaginación, su posible desarrollo y poder queda seriamente cercenado por la forma elegida de expresarlo. Gran parte de su fuerza se consume en un lenguaje en el tiempo que lo obstruye .

La incursión en un espacio extraño, sólo un deseo incumplido en "Into My Own," se realiza plenamente en "The Wood-Pile" perteneciente a North of Boston. Adoptando una forma cercana al soliloquio o incluso al monólogo dramático, el poema relata, en la propia voz de quien la vivió, la experiencia de internarse en un paisaje invernal, desierto, e igual. Un escenario, un protagonista y una acción semejantes al de otros poemas de movimiento de su obra, en el que la salida desajusta el equilibrio existente.¹¹³ Los personajes parecen tener conciencia de que el viaje emprendido o a emprender vulnera alguna regla no escrita que apuntase los peligros de traspasar la línea de lo familiar. Antes de partir o una vez en lo desconocido, el paso fuera de lo acostumbrado se preña de celos, reticencias, sospechas, dudas o temores. Así, es una mezcla de sentimientos de irresponsabilidad y de temeridad, marcada por la pausa del guión, la que invade al protagonista de "The Wood-Pile," cuando parado frente al páramo helado y desconocido medita la conveniencia de continuar su camino incierto,

¹¹³ Véanse, por ejemplo, los poemas, "Good Hours" del mismo libro North of Boston. (Poetry 102), y "Acquainted with the Night," perteneciente a West-Running Brook. (Poetry 255).

o de volver sobre sus pasos:

Out walking in the frozen swamp one gray day,

I paused and said, "I will turn back from here.

No, I will go on farther - and we shall see" (Poetry 101).

No sería difícil, después de lo ya dicho, asociar este temor y recelo a aventurarse en un territorio ignoto a las cautelas del propio poeta hacia gestos trascendentes o imaginativos demasiado atrevidos. Pero antes de alcanzar ese umbral interpretativo, el nivel de la "significación lógica," como lo denomina Carlos Bousoño, habría que vincular esas reacciones al hecho más inmediato de enfrentarse a una aventura, es decir, a una experiencia incierta en la que nada está garantizado o previsto. "No, I will go on farther - and we shall see," se dice a sí mismo el caminante de "The Wood-Pile" incapaz de predecir qué hechos van a acaecerle en su camino.

Una elemento de aventura que equivale a la manera de concebir la composición del poema. Recordemos las múltiples definiciones de la creación poética en las que ésta se imagina como un recorrido en espacio y tiempo de trayectoria y final impredecibles. Quizá no fuese exagerado considerar que existe un especie de juego especular entre el paseo invernal del caminante de la poesía y los pasos hacia la configuración del propio poema; entre la búsqueda de analogías, de similitudes, es decir, de formas de orden y significado, por parte de este paseante anónimo entre y con las cosas del paisaje que le rodea, y una misma tarea del poema o el poeta por dotar de consistencia a los versos.

En este sentido, Richard Poirier y Roger Gilbert coinciden, a la hora de analizar

"The Wood-Pile," en mencionar la semejanza establecida por el poeta americano A.R. Ammons entre un paseo y un poema, en tanto que en ambos la forma se moldea a medida que se avanza en esa dimensión temporal que uno y otro necesitan. Gilbert señala la "trama temporal" del poema; afirma que el poema es "about the movement 'toward' the woodpile;" (60) y hace confluir el trayecto explorativo del personaje con el camino hacia la verdad que el poema encarna. El conocimiento es, tanto para este paseante en particular como para la propia poesía, una conquista a la que se llega después de algunas vicisitudes.

Por su parte, Poirier destaca, y este es el detalle que le lleva a acordarse de la definición de Ammons, la estructura azarosa y descuidada que presenta el poema: "While the poem has resemblances, again, to Wordsworth's "Tintern Abbey," or Coleridge's "Dejection: An Ode," it is more random in its structuring and has none of the demarcations of the descriptive-reflective mode" (138). Carencia de una estructura precisa, un ordenamiento del material imprevisible, sin rumbo definido, en pos de un significado que, a nuestro entender, estaría ligado a los pasos inciertos del personaje en el "pantano" sin "demarcaciones." "Ya veremos," exclama cuando decide iniciarla, sin objetivos ni pistas sobre el resultado o el desenlace de su atrevimiento.

Es muy posible que Poirier, con su observación acerca de la estructura inconsistente del poema como algo por completar, (ya que el aspecto azaroso de su diseño depende del hecho de que el cierre del significado se deje hasta el final), intuyese también la dificultad de entender las alternativas de sentido que se suceden en el poema. A fin de cuentas, lo que él advierte es la falta de un hilo conductor que guíe y conjunte las impresiones y pensamientos que va expresando el protagonista del poema. Se acumulan las posibilidades interpretativas sin que al menos hasta el final,

ese final en el que, según Gilbert, se arriba a algún tipo de verdad, se puedan resolver. La ausencia de una estructura clara y distinta no sólo es reflejo o consecuencia de la concepción del poema como una figura en proceso, sino que también influye necesariamente en su comprensión.

De manera que "The Wood-Pile" reuniría algunos de los rasgos del modo alegórico: una anécdota que ineludiblemente conlleva aspectos de duración y progreso y, en relación con ello, la dificultad de discernir un significado elusivo que se enmaraña en el lenguaje intrincado, en el modo de exponer los hechos. Frost asentaría, al menos, al principio de esta descripción de su poema puesto que él mismo se refirió a él como ejemplo del recurso a las parábolas en su obra: "One of mine that is very much taken as parable is called "Mending Wall." There are intimations in that, you know hints. And then another at the other end of that same book, North of Boston, is a little one about the same length called "The Wood-Pile" (A Living Voice 55).

El poema comienza con esa decisión del hablante de proseguir su camino por el paisaje desolado y vacío del invierno. Sus ojos que lo recorren no encuentran ninguna señal que lo reconforte o lo anime. Las líneas verticales que asemejan los troncos de los árboles no componen una figura o un signo que provoque algún intento por parte de quien los contempla de ensayar alguna significación, alguna analogía o correspondencia que humanice el paisaje. Iguales las unas a las otras, se funden en el todo indistinto de nieve y frío. Sólo queda la certeza de estar perdido, "lejos de casa":

The hard snow held me, save where now and then

One foot went through. The view was all in lines

Straight up and down of tall slim trees

Too much alike to mark or name a place by

So as to say for certain I was here

Or somewhere else: I was just far from home (Poetry 101).

La igualdad monótona de los árboles no parecen ser los elementos adecuados que impulsen la probable disposición del protagonista a configurar formas y significados. Pero su voluntad de avanzar encierra su deseo o su presentimiento de hallar algo, como los protagonistas de la "literatura de movimiento" del Romanticismo. Algo que prueba su reacción ante el revoloteo repentino de un pájaro pequeño delante de él. En la soledad del páramo invernal el pájaro descubre la inclinación del caminante por las ficciones, por salirse de la realidad y explorar en el terreno de las verdades posibles, de lo que Frost llamó "extravagancia," su tendencia al "as if." El protagonista atribuye al pájaro un pensamiento, el de creer que él mismo quiere una de sus plumas, que es sólo, obviamente, una proyección de su propia mente; una correspondencia que le permitiría salvarse de la inmensidad igual del espacio nevado:

A small bird flew before me. He was careful

To put a tree between us when he lighted,

And say no word to tell me who he was

Who was so foolish as to think what **he** thought.

He thought that I was after him for a feather -

The white one in his tail; like one who takes

Everything said as personal to himself (Poetry 101).—

En este nuevo juego en que el caminante, como el poeta, "fools his way along," el incidente con el pájaro supone una primera escala. Una primera y relevante tentativa en el proceso de constitución del sentido, aunque vaya a ser inmediatamente desechada ante la aparición de un segundo objeto que desafiará su capacidad para interpretar el paisaje.

Por un lado, contribuye decisivamente a dar esa impresión de proceso, de gestación en el tiempo. El encuentro con el pájaro es parte indispensable del progreso de la aventura que proseguirá en los troncos amontonados. En este sentido, su presencia representa un obstáculo que se inmiscuye, aun cuando su relevancia parezca decrecer notablemente una vez que la atención del caminante se dirige hacia "the wood-pile," en el devenir del poema. Su diálogo mudo con el pájaro no tanto esclarece lo que sigue o el conjunto total del poema como complica y oscurece su comprensión. Es uno posiblemente de los cambios de rumbo del paseo literal y del paseo o progreso de la significación que hacen asegurar a Poirier que la estructura del poema es "random." Supone, en nuestro análisis, una muestra de cómo lo narrativo-alegórico deviene un texto elusivo fundado en la secuencialidad de un lenguaje controvertido. La personificación del pájaro, en ese diálogo sin palabras que establece él mismo, atribuyéndole su quizá propio deseo, (o su propio temor; es él, a fin de cuentas, el que está perdido y no el pájaro: el "little fear" de éste podría ser un transferencia de su propio miedo por estar "far from home"), sugiere el estado anímico inestable y la percepción trastocada y errática del viajero. Pero, a la vez, añade a la trama del poema otro elemento que retarda y complica la lectura. Su inclusión sostiene la sensación de progreso, la temporalidad del poema pero, al mismo tiempo, lo sobrecarga de sentido volviéndolo más intrincado de interpretar.

El pasaje del pájaro no sólo indica el deambular impreciso de un hombre perdido sino también la orientación quebrada o no lineal del propio significado del poema. Si, como propone Guy Clifford, la verdad de lo alegórico tiene que ver con "relaciones y proceso," entendemos que tanto para el creador como para el lector, el pasaje del pájaro encaja como un momento más de las asociaciones sinuosas de las que no se sabe muy bien el fin. Un momento del proceso de elaboración, de la actividad inacabada, de una verdad compleja que se desarrolla en el lenguaje.

Al encuentro con el pájaro le sigue el hallazgo de la pila de troncos abandonados durante años por alguien que, según él cree, sólo pudo olvidarlos al tener que ocuparse sucesivamente de "tareas nuevas." Para su erratismo tanto mental como físico, los troncos apilados parecen representar el medio de lograr estabilidad y fijeza. Las primeras palabras de su descripción, con el encadenamiento de varios verbos y la numeración casi matemática de los troncos, sugieren una percepción diferente, más centrada y consistente que la del "diálogo" con el pájaro:

It was a cord of maple, cut and split
 And piled- and measured, four by four by eight.
 And not another like it could I see.
 No runner tracks in this year's snow looped near it.
 And it was older sure than this year's cutting,
 Or even last year's or the year's before.
 The wood was gray and the bark warping off it
 And the pile somewhat sunken. Clematis
 Had wound strings round and round it like a bundle.

What held it, though, on one side was a tree
 Still growing, and on one a stake and a prop,
 These latter about to fall. I thought that only
 Someone who lived to turning to fresh tasks
 Could so forget his handiwork on which
 He spent himself, the labor of his ax,
 And leave it there far from a useful fireplace
 To warm the frozen swamp as best as it could
 With the slow smokeless burning of decay (Poetry 102).

La enumeración de verbos unidos por la conjunción "and" sugieren una contemplación disciplinada, un esfuerzo por fijar la atención sin veleidades imaginativas, un intento de representación literal, que contrasta vivamente con la proyección fabuladora que provoca el avistamiento del pájaro. Una disciplina y fijeza en la mirada que se extiende hasta su interpretación, al final, de las causas del abandono de la madera cortada. Con un lenguaje casi propio de la exactitud científica, el caminante se demora durante varios versos en detallar lo que ve. Advierte el largo tiempo que ha permanecido la madera allí señalando el color de la madera y el desgarramiento de su corteza, el hundimiento de la pila y las ramas de la planta enredadera que ha crecido a su alrededor envolviéndolo. Observa, además, como aún se sostiene gracias a un árbol aún vivo y a una estaca y un puntal "about to fall."

No deja de sorprender esta precisión en un caminante perdido que, poco antes, muy poco antes, imponía pensamientos, que no eran sino los suyos propios, a un pájaro, a un ser irracional extraño a él. Implicaría, si nos atenemos a la confluencia,

ya mencionada, de viaje literal y desarrollo de la significación del mismo poema, un cambio profundo de rumbo en lo que respecta al resultado final aún por decidir. Lo que, a su vez, respaldaría lo que comentamos previamente acerca del valor funcional dentro del poema del fragmento anterior. La aparente discontinuidad entre uno y otro hace recrudecer las sospechas de que el incidente con el pájaro cumple el propósito, o tiene como resultado, dar a entender perspectivas diversas, que tornan el texto necesariamente más oblicuo y complejo de lo que pudiera haber sido. Supondría una curva más, un quiebro más del movimiento en zigzag del poema, que afecta a su comprensión.

La trama del viaje relata dos incidentes que parecen excluirse mutuamente. El segundo, y no sólo por la sucesión cronológica, parece relegar al primero puesto que la conclusión del poema, la meditación final, nada sencilla de interpretar, acerca de la decadencia inevitable de los troncos se origina en él. Es, en este sentido, esta pila de leña desperdiciada para su uso en cualquier chimenea la que el título ensalza. Pero tampoco parece posible dejar de lado que dicha reflexión parte del mismo narrador, de la misma conciencia, que fabuló "extravagantemente" con los deseos y temores del pájaro; de la misma manera que no es pasar por alto que, curiosamente, es uno de los saltos huidizos de éste el que descubre a sus ojos la leña abandonada.

Así, merecería la pena subrayarse que, aunque puedan considerarse el resultado de percepciones distintas, pese a que puedan ser de signo contrario, los dos pasajes comparten la misma proclividad a rendirse al lenguaje, a ensimismarse en las palabras que tratan de describir las cosas o los hechos. Por lo que no habría que descartar la posibilidad de que la prolongada observación "literal," más realista, de los troncos también sea parte de la misma estrategia de "jugar," con la expresión; parte del

"as if" que el poeta emplea cuando desbroza su camino hacia el sentido "fooling his way along."

De esta manera, más que concluir que asistimos a un proceso de progresiva perfilación de un sentido final, el del pensamiento recogido en los últimos versos, habría que constatar únicamente la existencia de tal proceso; de interacciones entre los elementos que contiene la narración. Si ese sentido tiene algo que ver con la visión unitaria de "un mundo íntegra y completamente humano," de una reconciliación de "conciencia y naturaleza," al que, a juicio de Abrams, suelen conducir los poemas de la tradición de la "literatura de movimiento" a la que pertenece, podríamos decir que aquí esa búsqueda se estanca; que, en otras palabras que definen lo alegórico, queda varada en una actividad inacabada. La conciencia del viajero, de camino a él, se enreda, como después la lectura, en lo "letteral;" en su propia incapacidad de configurarlo en el lenguaje sucesivo y temporal.

7. Las "tropiezas" del lector viajero.

Ya sabemos del carácter fundamentalmente hermenéutico de la alegoría. La combinación de dos niveles de significación, uno literal y otro figurado; la fortaleza y consistencia del primero demostrada en la complejidad de las relaciones entre sus elementos y que, como comentaba Carlos Bousoño, nos fuerzan a "tomarnos en serio" su narración; la atención preferente, ligada a esta consistencia, al lenguaje, a lo "literal," son algunos de los factores que suscitan el interés del modo alegórico por la interpretación. La discusión de lo alegórico suele, en este sentido, deslizarse inevitablemente hacia el problema de la lectura. Algo que confirma la orientación que, a menudo, toman nuestros comentarios y también las declaraciones de los dos poetas aquí analizados. Hicimos notar como Juan Ramón trata, en relativamente pocas ocasiones, el asunto de la interpretación; raras veces, sobre todo si las consideramos y sopesamos dentro de una amplia producción crítica, comenta la posición del lector frente al texto. Sólo ahonda algo más, de manera nada fortuita, cuando describe la poesía que denomina "literatura;" aquella que propicia lo discursivo, la secuencialidad del lenguaje, rasgos también característicos de la alegoría. Mientras, Frost tiene a la lectura y la interpretación como uno de sus temas predilectos. Su teoría o concepto de la "parábola," como hemos visto, aparece indisolublemente ligado con la labor interpretativa del lector.

Uno de los aspectos que estrecha las relaciones entre la alegoría y la lectura, y que mayor responsabilidad tiene en los deslizamientos tan frecuentes desde el texto a su lectura, es la secuencialidad o temporalidad de ambas. La forma narrativa de lo alegórico obliga a una interpretación secuencial; la convierte, como comprobamos en la lectura del mismo Frost de "Stopping by Woods on a Snowy Evening," en una suerte

de trama en el tiempo. La interpretación reproduce la naturaleza procesal de la significación alegórica. Cabría decir que, de alguna manera, la lectura, al constatar dicho proceso, define a la alegoría. El discurso de tipo especulativo que genera la interpretación en lo alegórico, como ese desarrollado por Frost en relación a su poema, equivale o remeda al que resulta de las interacciones entre los elementos del propio texto. Al igual, aunque en sentido contrario, que en Juan Ramón se unían creación, texto y lectura: los tres se distinguían por tratar de ser breves, inmediatos e intemporales. La "gran poesía" difícil y oscura, aseguraba el poeta español, se comunica "como fue creada," por "soplo" y "encanto." Sin la temporalidad o secuencialidad de la "reflexión," del "análisis metódico," que sí, en cambio, exigiría el lenguaje "largo" y lineal del "literato."

Esta puesta en valor de la interpretación nos es imprescindible para abordar el próximo poema, "Directive." En los poemas anteriores, salvo quizá en "The Mountain" donde, como observábamos, el forastero a quien el lugareño describe aquella montaña sorprendente y enigmática nos hace recordar la posición del lector, el problema de la interpretación está inserto en la propia condición alegórica de la composición. Emerge cuando, durante la lectura, se disparan los procedimientos inscritos en el propio texto que complican la aprehensión del significado. Podría decirse que hay en ellos una tematización implícita de la lectura y de su relevancia. En "Directive," en cambio, y en mucha mayor medida que en "The Mountain," la interpretación sale a la luz; se muestra de modo explícito como parte del sentido último del poema o, quizá mejor dicho, como sentido paralelo a él. Al viaje que nos propondrá el hablante/guía, burlón e insolvente, al arroyo o fuente que aclarará nuestra confusión, se le puede atribuir el mismo sentido lógico de aquellos otros poemas "de

movimiento," es decir, el de una búsqueda de tipo espiritual, el de una incursión en lo imaginativo. Pero, a la vez, el viaje al que nos invita apunta de manera clara a la actividad lectora. El potencial itinerario al arroyo no depende sólo de la voluntad de realizarlo sino de nuestra pericia para interpretar correctamente las indicaciones del guía. El viaje deviene, más incluso que una aventura "literal" por los lugares remotos y desconocidos, un recorrido por el lenguaje resbaladizo y peligroso del guía. Aquí el buen viajero es el que mejor entienda sus explicaciones y pistas, es decir, el que demuestre ser un lector experto. La dificultad de llegar a la fuente coincide con la dificultad de no dejarse embaucar por el "juego bromista" que ahora, a diferencia de otras ocasiones, se plantea explícitamente.

Sería posible afirmar que "Directive," a este respecto, ilustra esa ligatura, reseñada en distintas ocasiones, entre viaje y alegoría; entre la narración de un viaje cuyo sentido figurado sugeriría un vuelo de la imaginación, un impulso trascendente, y el empleo de un lenguaje elusivo y complejo. En "Directive," el posible viaje al arroyo, al agua que disminuye el caos de la vida, dándole orden y significado, depende de las directrices ambiguas y engañosas del "guía," de su lenguaje. La conjunción del modo alegórico, de lo narrativo, de lo discursivo y temporal, con una trascendencia prudente y recelosa que aparecían inscritas en la forma y contenido de otros poemas, se muestra sin tapujos en "Directive." Este poema confirma que es el lenguaje del viaje, o el lenguaje al que da pie la forma narrativa del viaje, es decir, lo alegórico, lo que rige en el valor trascendente de la poesía.

El poema contiene alusiones claras que apuestan por esta hipótesis. Repite frases o imágenes críticas que Frost empleó en sus escritos en prosa o en sus conferencias para referirse a distintos aspectos de las relaciones entre poeta, poema y

lector. Así, por ejemplo, una de las instrucciones que el viajero ha de respetar, una vez llegado a su destino después de superar los diversos escollos de su aventura, es la beber el agua de la fuente con una copa rota que sirvió de juguete a los niños que, tiempo atrás, habitaban el lugar ahora desolado. La copa la robó el guía de la que, alguna vez, fue "la casa de juegos de los niños," y la escondió bajo un hechizo entre las ramas de un viejo cedro, para impedir su hallazgo por las personas equivocadas:

I have kept hidden in the instep arch
 Of an old cedar at the water side
 A broken drinking goblet like the Grail
 Under a spell so the wrong ones can't find it,
 So can't get saved, as Saint Mark says they musn't.
 (I stole the goblet from the children's playhouse.)
 Here are your watering waters and your watering place.
 Drink and be whole again beyond confusion (Poetry 379).

La alusión a su concepto de poesía como "a kind of fooling" es evidente. El mismo guía usó y pide al futuro viajero que use un objeto que los niños utilizaron en sus juegos; es decir, para crear sus ficciones o fabulaciones. La copa que finalmente decide quien se salvará de la confusión, quien recobrará la plenitud y el orden perdido, quien de los viajeros que hayan salido airoso de las anteriores pruebas, será "whole again beyond confusion," está asociada a lo ficticio, a la fábula. El guía recurre, en otras palabras, a un objeto que sirvió, alguna vez, para las pequeñas "extravagancias" de los niños. El momento culminante del viaje, el que lo justifica como empresa

necesaria o atractiva, gira alrededor de un instrumento "extravagante."

Una circunstancia que, de otra parte, no podrá sino afectar a los pasos previos de este viaje y, por ende, a quien lo apoya y promociona, al narrador y guía. Así que todo el viaje, o toda la narración de viaje, queda permeada por la sensación de que atendemos al desarrollo de una gran "extravagancia." Sospechamos que todas y cada una de las orientaciones y recomendaciones para el viaje y que, por supuesto, su fin y objeto, corresponden a una parábola más cuyo protagonista, aunque sólo virtual, es el lector. El guía relata, como en otras ocasiones, la parábola de un viaje, pero quien ahora afronta su secuencialidad, los problemas de configurar el sentido, como ocurría con el personaje de "The Wood-Pile," es el lector. De alguna forma, el lector zigzaguea entre las directrices tortuosas del guía como el caminante errático de aquél entre las escasas demarcaciones y formas de orden en el paisaje helado. En éste poema, el lector era también, porque debía seguir los pasos y la reflexión insegura del protagonista, participe, en el momento de la lectura del deambular de la significación. Pero en "Directive," y por eso decíamos que aquí se manifiesta lo que antes había estado implícito, es al lector a quien se concede el lugar del viajero y se le obliga, por así decir, a enfrentarse a un viaje que consiste en un encadenamiento de consejos e indicaciones; a un viaje en el lenguaje. El lector de Frost ya conocía este "kind of fooling," pero lo había vivido, puede que incluso con la misma fuerza e intensidad, en segunda fila, como espectador. Ahora el guía lo hace subir al escenario para que no simule más su actividad tras la máscara oportuna de otro protagonista.

El hechizo que protege, por otro lado, a la copa de quienes, pese a alcanzar el destino, no merecen "salvarse," advierte de las dificultades de este recorrido por las indicaciones esquivas del guía. El hechizo equivaldría, por la alusión predilecta de

Frost a San Marcos y al empleo, desconcertante para los no elegidos, de parábolas en el Nuevo Testamento, a la forma elusiva e indirecta de decir las cosas en poesía. Ha de descifrarse como también deben de interpretarse correctamente las orientaciones e indicios del narrador. El significado "parabólico" del hechizo, en tanto que como las parábolas tiene la función de dejar fuera del secreto o de la verdad salvadora a "los irreverentes" como decía Boccaccio, resume el valor de parábola de la narración. Es la clave suprema a revelar que sigue al desentrañamiento de las otras pistas o señales dadas por el guía en su "juego" embaucador.¹¹⁴

En "Directive," así pues, Frost da una vuelta más de tuerca, por así decir, y escribe una parábola que deja al descubierto la estrategia tanto de la escritura como de la lectura de, precisamente, esta forma narrativa. Este debería ser, a nuestro juicio, puesto que él no lo aclara convenientemente, el sentido de la definición de Harold Bloom de "Directive" como "el poema de los poemas;" "la forma de las formas": "'Directive' is Frost's poem of poems or form of forms, a meditation whose rays perpetually return upon themselves" (4). El poema efectivamente lo es en tanto que supone una especie de reflexión sobre los procedimientos poéticos empleados en otros muchos de sus poemas anteriores. El poeta, por medio de esos elementos que acabamos de observar, propone una consideración de su propia manera de entender la escritura y, por consiguiente, del tipo de lectura que ésta lleva aparejada. "Directive"

¹¹⁴ En "Directive" ocurriría algo similar a lo observado por Tzvetan Todorov con respecto a la búsqueda del Santo Grial, aquí transformado, irónicamente, en el "goblet" roto de la "casa de juegos" de los niños. El viajero o lector descubrirá que dicha búsqueda es de hecho "la búsqueda de un código," que encontrar el Grial consiste en descifrar el "lenguaje divino": "To find the Grail is to learn how to decipher the divine language" (*Poetics of Prose* 129). En el poema de Frost, el viajero o el lector ha de aprender a interpretar el lenguaje elusivo y hermético del guía. Aquí también llegar al "goblet" y, por ende, al arroyo clarificador, es una tarea hermenéutica. Con la gran diferencia de que el "lenguaje divino" ha sido sustituido, al igual que el Grial por la "copa rota" de los niños, por un lenguaje bromista e irónico. Lo cual influirá en la naturaleza de los resultados y ganancias del viajero.

es el "poema de los poemas" porque se sirve de la forma habitual de sus poemas, la parábola, la "extravagancia," para hablar de los mecanismos de estas mismas. Es en relación con este aspecto que, a nuestro parecer, sus rayos, como Bloom señala, "return upon themselves." El poema relata un viaje similar a otros pero ahora el viajero es el propio lector. Desalojándole de su posición anterior de observador, el poema le convierte en protagonista. Lo cual supone poner en escena no sólo al lector, sino también a lo que rodea la labor de éste, el modelo de escritura y de lectura.

Roger Gilbert, por su parte, acierta al afirmar que en "Directive" es al lector a quien se pide que recorra el camino. A medida que se hacía mayor y más sabio, según Gilbert, los caminos de descubrimiento en la poesía de Frost, sus "walk poems," se vuelven caminos de confirmación. El poeta adopta la actitud de alguien que ha alcanzado la sabiduría y la distancia precisas y pasa el testigo a otros aspirantes. Retirado de las exploraciones de antaño, dirige la aventura de iniciación de éstos:

Thus it is the reader who enacts the process of moving from play to knowledge, while Frost maintains the perspective of an all-knowing sage. The walk described in the poem is a walk we are being asked to take, and while we may assume that our guide has covered this route himself, he evidently has no further need for it (67).

Para Gilbert, en este sentido, el poema es una "late version" de "The Wood-Pile" en la que se sustituye al protagonista que ha de descubrir ese conocimiento.

Nosotros aceptamos, en líneas generales, esta interpretación pero vamos algo más allá. No estamos sólo ante un cambio de viajero o de explorador que cumplirá

funciones parecidas. A fin de cuentas, si bien el caminante de "The Wood-Pile" es quien realiza el movimiento exploratorio, también lo hace, desde su situación, el lector. Ya hemos observado la interrelación, que el propio Frost sugiere, entre el carácter procesal de la significación representado en la figura del viajero, y un parecido proceso de constitución del significado durante la lectura. Lo realmente innovador en "Directive" es que aquello que estaba, por así decir, fuera del texto, es decir, la lectura y su imbricación con los rasgos estilísticos de la parábola, se muestra abiertamente. No sólo se cede el protagonismo al lector, que ya lo tenía en buena medida, en una poesía cuya escritura y lectura se definen como "a kind of fooling" secuencial y procesal, sino que salen a la palestra las reglas y los mecanismos del viaje. El poeta desvela los procedimientos que siguen sus parábolas.

Es en relación con esto que, como decíamos, preferimos considerar "Directive" como una "versión tardía," "a late version," de "The Mountain." Este poema también mostraba un guía, unas indicaciones, un potencial viajero y un destino presidido, una coincidencia más, por un arroyo de propiedades extraordinarias. El guía era el lugareño que con su descripción ambigua sobre la montaña, exagerada o "extravagante," con su, en otras palabras, principio de que la diversión residía en las varias maneras de decir las cosas, a la vez que dejaba perplejo al forastero, lo animaba a subir a la cima y descubrir su fuente. Para éste guía, la existencia de la fuente era secundaria. Aunque pensó en hacerlo algún día, nunca escaló, como tampoco nadie que él conozca, la montaña para contemplar una fuente tan insólita. Lo que agradece de la montaña y su extraña fuente es la posibilidad que le conceden de fabular, de jugar y divertirse con el modo de comunicar las cosas al forastero, a su interlocutor o "lector."

El guía de "Directive" sí parece haber estado alguna vez en ese remoto "watering place" al que encamina al lector. Pero de manera parecida a la de aquél, le interesa la narración de los detalles del futuro viaje. Disfruta, subrayando de paso su carácter esencial y privilegiado, del modo de relatar, de su "extravagancia" expresiva. Algo que demostrarían esas alusiones, a través de la copa y la cita de San Marcos, al juego verbal, a lo "parabólico;" referencias equivalentes, en gran medida, a la afirmación del campesino de que "all the fun's how you say a thing." Al igual que lo corroboraría, como también en el caso del campesino, la elusividad y ambigüedad del lenguaje que emplea en su narración del viaje que ha de iniciar el lector.

Pocos de los poemas escritos por Frost han recibido una atención tan considerable como "Directive." La razón principal es probablemente el presentimiento o el convencimiento por parte de los estudiosos de hallarse ante la piedra filosofal, que les pudiese dar la clave o las claves de los interrogantes que su obra suscita. Algo que se insinuaba en la referencia de Harold Bloom a él como "el poema de los poemas," "la forma de las formas." Conocer y entender lo elementos en que consiste este poema daría acceso a todos los demás. A su vez, y en parte ligado a esta intuición de estar ante el lugar donde se guarda el secreto, tampoco hay que descartar, a la hora de explicar el interés por "Directive," su apariencia enigmática. La oscuridad del poema sugiere la profundidad y riqueza de lo que esconde y, de otro lado, actúa como acicate de la interpretación. Enfrentarse a "Directive" supone algo así como la prueba final que mide la competencia interpretativa del estudioso de su poesía. Afrontarlo significa aceptar el último y definitivo reto de los muchos de que su poesía consta. Algo que agradaría al propio Frost al coincidir con su concepto de la lectura como desafío a la competencia del lector. Y un efecto también que, en consecuencia, nos lleva de vuelta

a la naturaleza parabólica o alegórica del poema.

El hecho cierto, por encima de todo, es la gran elusividad y dificultad del texto.

Un rasgo que atestiguan, bien para alabarlos o bien para atacarlos, bien para apoyar una conclusión u otra, todos los que a él se acercan. Frost, coinciden, recurre a una expresión complicada e intrincada cuyo objetivo o consecuencia es entorpecer y dificultar la labor del lector. Según Gilbert las metáforas exageradas y elaboradísimas, el tono travieso y la astucia en el empleo del lenguaje "are **meant** to trouble the reader" (69). A juicio de Charles Berger el poema está "acribillado" de "dark sayings;" repleto de preguntas sin respuesta y de elementos confusos: "One of the poem's many open questions is whether or not narrator and auditor merge at the close in the shared gesture of drinking the waters of the source... Equally unclear is whether the narrator drinks" (161). Richard Poirier, para quien su carácter "teatral" y "artificial" oculta un vacío semántico, la ausencia cierta de algo que decir, opina que su expresión es "tricky and devious;" "complicada y tortuosa" (100).

Nuestro análisis, aunque, como también se observa al comparar los de los demás, se fije o resalte distintos elementos, no hará sino ratificar estas consideraciones. Señalará contradicciones irresueltas, digresiones oscuras o paradojas enigmáticas que, efectivamente, complican la lectura sobremanera. El texto se convierte en esa ciudadela de altos muros y de callejuelas laberínticas en las que, como decía Juan Ramón refiriéndose al "barroquismo" de la "literatura," el lector, abrumado y atosigado por los problemas del lenguaje, corre un serio riesgo de perderse.

El cúmulo de información sucesiva y zigzagueante que el guía presta al potencial viajero comienza con indicaciones conflictivas. La sencillez del lugar y el tiempo hacia donde debe encaminarse, asociada a la desaparición de su confusión que

el agua de tal destino le reportará, no ha sido causada por una construcción o una reconstrucción sino por una destrucción. Además, la supresión de detalles, "the loss of detail," en la que dicha sencillez consiste se ilustra por medio de una imagen que sugiere, contradictoriamente, dispersión y diversidad:

Back out of all this now too much for us,
 Back in a time made simple by the loss
 Of detail, burned, dissolved and broken off
 Like graveyard marble sculpture in the weather,
 There is a house that is no more a house
 Upon a farm that is no more a farm
 And in a town that is no more a town (Poetry 377).

El alejamiento de "all this," posiblemente de las complicaciones y el caos del presente, pasa por la llegada a un lugar "made simple" por la destrucción de las formas de vida humana y, por tanto, de orden, que en él existían. La casa, la granja y el pueblo que alguna vez convivieron con el arroyo han dejado de ser lo que eran. Posteriormente, el guía advertirá, en el mismo sentido, que, a fin de "encontrarse a sí mismo," es decir, hallar esa "sencillez" que ese tiempo y lugar ya han alcanzado, el viajero ha de, primero, "perderse." Ahora bien, la consecuencia o el precio pagado por el pueblo y la gente que allí habitaba de "perderse" a sí mismo, de desprenderse de los detalles, de lo que los dividía, de ser "whole again" como el viajero que beba el agua del arroyo, ha sido su desaparición. La pregunta que surge, claro, es si ésta será también la consecuencia para él. En cualquier caso, si es avisado, haría bien en sospechar de

la bondad de la aventura y del agua clarificadora. Más aún, si supiese, y ésta es una más de las alusiones del poema a la poética, que Frost, de acuerdo con su postura cauta ya reseñada, sólo concedía a la poesía la posibilidad de lograr "a momentary stay against confusion." El poeta sólo trata de crear una "pequeña figura humana de orden y concentración," por lo que necesita y agradece la confusión y caos de la vida. En contra de los novelistas o de los economistas que buscan una forma de orden total y plena, el poeta únicamente intenta reducirla un poco y no para siempre:

The background in hugeness and confusion shading away from where we stand into black and utter chaos; and against that background any small man-made figure of order and concentration. What pleasanter than that this should be so? Unless we are novelists or economists we don't worry about this confusion; we look out on it with an instrument to tackle it to reduce it (Prose 344-5).

Quizá esta negativa o incredulidad con respecto a un estado "beyond confusion," el aparente fin de la aventura del poema, explique también, confundiéndonos a la vez, su símil de los trozos de mármol de las esculturas desperdigados en el cementerio. Más allá de la idea de destrucción o desolación, la imagen evoca pensamientos de fragmentación y diseminación. Algo que contrasta vivamente con lo conseguido y lo que esto representa: una sencillez sin complicaciones ni divisiones. La imagen asociada a ese "time made simple by the loss of detail," es la de un cementerio de antiguas formas, lápidas, estatuas, rotas en mil pedazos.

Los siguientes versos continúan con este lenguaje, este modo de decir, que,

después de los ejemplos precedentes, podemos denominar "extravagante." La dispersión y la digresión de las indicaciones del guía nos hacen pensar que se apoya, o pretende que nosotros nos apoyemos, en el mismo "crooked walking stick" que el poeta usaba en la trama incierta de la creación cuando, como en "The Road Not Taken," "fooled his way along." El único consuelo o alivio, si es que, por el contrario, no nos asusta o confunde más, es su advertencia de que desea, en contradicción con la función de guía que asume, "our getting lost":

The road there if you'l let a guide direct you
 who only has at heart your getting lost,
 May seem as if it should have been a quarry -
 Great monolithic knees the former town
 Long since gave pretense of keeping covered.
 And there's a story in a book about it:
 Besides the wear of iron wagon wheels
 The ledges show lines ruled southeast-northwest,
 The chisel work of an enormous Glacier
 That braced his feet against the Arctic Pole.
 You must not mind a certain coolness from him
 Stil said to haunt this side of Panther Mountain.
 Nor need you mind the serial ordeal
 Of being watched from forty cellar holes
 As if by eye pairs out of forty firkins.
 As for the woods excitement over you

That sends light rustle rushes to their leaves,
 Charge that to upstart inexperience.
 Where were they all not twenty years ago?
 They think too much of having shaded out
 A few old pecker-fretted apple trees (Poetry 377-8)

La longitud de la cita resulta imprescindible para apreciar adecuadamente lo que aquí pretendemos resaltar: el rumbo errático, en zigzag, del relato del guía provocado, en casi su entera totalidad, por su tendencia a la ficción, al "as if" de la "extravagancia." En primer lugar advierte "como si" las ruinas del pueblo, las columnas que tiempo atrás sostenían los techos ahora inexistentes, fuese una "cantera" de "grandes rodillas monolíticas." Quizá este último adjetivo sea el que le impulse, a su vez, a traer a colación una historia en la que mezcla lo real con lo imaginario. Una historia que le permite seguir dando rienda suelta a su "extravagancia," añadiendo información innecesaria, en un lenguaje metafórico, que enmaraña naturalmente sus explicaciones al viajero lector. Además de las huellas de los carros, éste podrá observar las marcas, "el trabajo de cincel," dejadas en las vetas del terreno por el Glacial que "tensaba sus pies contra el Polo Ártico."

Excursiones imaginativas, "extravagantes," atenuadas por el tono irónico y humorístico de los siguientes dos versos. Como si temiese que sus metáforas, sus ficciones, le llevasen demasiado lejos, el narrador las erosiona y rebaja con la ironía. Una ironía que aquí sí, como no lo era en Juan Ramón, es un fenómeno del lenguaje; más concretamente, del lenguaje empleado por el narrador que, como sabemos por Paul de Man, es el instrumento o medio más habitual en este tipo de ironías que rebajan el

fervor transcendente o visionario del propio lenguaje. El guía recurre a un juego de palabras, a un "pun" en la palabra "coolness": no se sabe si lo que no debe preocupar al viajero es el "frescor" o la "frialdad" de Glacial. La posibilidad, bastante cierta, ya que el Glacial está personificado, de que sea lo segundo es la que produce el elemento irónico.

Ni que decir tiene que este recurso a la ironía incrementa la elusividad del lenguaje. Quilligan apuntaba a los juegos de palabras como uno de los resortes que propician el privilegio del lenguaje, de lo "literal," en la alegoría. El calambur es un "fenómeno esencial" del "desarrollo paratáctico" verbal de la narración alegórica: "Then we may easily sense the essential affinity of allegory to the pivotal phenomenon of the pun, which provides the basis for the narrative structure characteristic of the genre" (33). De la polisemia de las palabras depende, en buena parte, esas complejas relaciones que se establecen en la superficie "verbal horizontal," por las que la alegoría gira alrededor del lenguaje y de la interpretación.

Aún quizá no haya salido el lector viajero de su perplejidad, cuando otro pasaje redobla sus sospechas sobre la fiabilidad del guía. Una nueva advertencia de éste le pone sobre aviso acerca del entusiasmo que "los bosques" puedan mostrar por su llegada. Jóvenes y advenedizos, tienen en demasiada alta estima "el haber arrojado con su sombra" a unos pocos y viejos "apple trees." El comentario, evidentemente exagerado, delata humor e incluso ironía. Pero a nosotros nos interesa detenernos, dentro del tono general "extravagante," en la semejanza de su gesto "as if" con el que desencadena el pájaro en el caminante de "The Wood-Pile." El protagonista atribuía al pájaro un pensamiento sorprendente, el de creer que él quería una de sus plumas, "the white one in his tail," que sólo podía proceder de su propia confusión y

desconcierto, mental y físico, en el paisaje solitario y desconocido.

En "Directive" el narrador atribuye, de la misma manera, un pensamiento a los bosques: el de creerse superiores y dominantes. Y, así pues, si bien las circunstancias son distintas, no sería descartable achacar también esta personificación de los árboles a las mismas razones. La confusión o el desconcierto, en este caso, no afectaría tanto al guía, el cual ya parece haber realizado el viaje, como al futuro viajero. La singularidad, ya indicada, del poema hace que el que acometa el viaje, aunque sólo sea imaginariamente, sea el lector. A este respecto, las indicaciones del guía anticipan no sólo lo que el futuro viajero observará sino, también, lo que sentirá y pensará. Sus orientaciones incluyen algo más que caminos y veredas; también la actitud y las perspectivas a adoptar. Es posible, por tanto, que el viajero atribuya ese estado de "entusiasmo" a los árboles; el pensamiento de creerse superiores. Lo cual, rescatando la semejanza con "The Wood-Pile," sugeriría la confusión y turbación que le acompañará en este viaje; como también, al igual que el personaje errante de ese poema, su movimiento "extravagante," de búsqueda de formas de orden, provocado por su certeza de estar perdido.

Porque extraviado sí que está. Y así se lo hace saber el propio guía cuya función, recordémoslo, era precisamente esa; que se perdiese; que se sintiese perdido para, como ahora le dice paradójicamente, "encontrarse a sí mismo":

Make yourself a cheering song of how
Someone's road home from work this once was,
Who may be just ahead of you on foot
Or creaking with a buggy load of grain.

The height of the adventure is the height
 Of country where two village cultures faded
 Into each other. Both of them are lost.
 And if you're lost enough to find yourself
 By now, pull in your ladder road behind you
 And put up a sign CLOSED to all but me (Poetry 378).

Al igual que el protagonista de "The Wood-Pile," de lo único que debe estar seguro el viajero, en este punto de su aventura, es de hallarse "lejos de casa;" lejos de lo familiar y conocido. La diferencia entre ambos es que el segundo habrá sido, en caso de llevar a cabo el viaje, desorientado de modo consciente e intencionado. Aunque su decisión fuese temeraria, el extravío del caminante de "The Wood-Pile" no puede juzgarse de voluntario. Algo que demuestran, de manera clara, sus intentos de establecer formas de orden, analogías y significados, frente al pájaro o la leña apilada. En "Directive" es el guía el que incita a un viaje cuyo fin declarado y firme es desorientar a quien lo inicie.

Esta diferencia, que, en ningún caso, eclipsa la semejanza esencial de estar ante dos casos de erratismo y pérdida, está relacionada, en buena parte, con el carácter real de uno y potencial del otro o, en otras palabras, con el modo implícito o explícito de expresar lo parabólico o "extravagante." En "The Wood-Pile" la certeza y conciencia de estar perdido se sitúa en la acción y los pensamientos relatados. Son los incidentes y las reflexiones de su trama realista los que, a la par, ocasionan y confirman la soledad y confusión del caminante. Una perplejidad y desorientación inscrita, por tanto, en el lenguaje de la narración que, a su vez, encuentra su réplica, tal como

dijimos, en la lectura. La elusividad y complejidad de lo narrado, paralelas a la confusión del protagonista, repercute en la interpretación. Las características y las consecuencias de lo alegórico se hallan inmersas, implícitas, en la parábola empleada.

En "Directive," en cambio, la certidumbre de encontrarse sin rumbo, imposibilitado de orientarse, procede de las indicaciones engañosas del guía. No es algo que descubra, de manera más encubierta, el relato de sus propios pasos inciertos o de sus propias meditaciones inestables. Aquí la descripción del viaje potencial es explícita en cuanto a la intención clara de extraviar al viajero. Así el lenguaje, que en el otro poema sugería su complejidad, se vuelve manifiestamente complicado y oscuro. Las directrices del guía anticipan, poniéndolas ante los ojos del viajero y del lector, las consecuencias que en "The Wood-Pile" estaban retrasadas por la existencia de una trama que se combinaba con el lenguaje. En éste el extravío en el lenguaje del protagonista y, posteriormente, del lector, estaba ligado, fusionado, con la narración de unas acciones. En cambio, al ser sólo un viaje virtual, al sólo consistir en un número de indicaciones esquivas y consusas, en un conjunto de palabras desconcertantes, la atención en "Directive" se vuelca hacia la relevancia del lenguaje. El viajero (el lector) se da cuenta de que, en realidad, su viaje es un trayecto en el lenguaje; que, como también ocurría en "The Wood-Pile," pese a que estuviese algo más oculto, su extravío es verbal. Así se cumpliría, como decíamos, la osadía de Frost de escenificar lo que antes se producía tras el telón.

El viajero lector o el lector viajero, tanto da, "tropieza" en el lenguaje haciéndonos especular, con mayor interés que en otros casos si cabe dada dicha "escenificación," sobre el conflicto que el modo alegórico parece mantener con lo visionario o transcendental. Es francamente dudoso que el aspirante al arroyo de aguas

clarificadoras no quede varado en el juego tortuoso de indicaciones elusivas y equívocas del guía. El movimiento zigzagueante de la expresión, las interacciones conflictivas entre los elementos que la componen, las continuas digresiones, contradicciones, figuraciones e ironías, entorpecen inevitablemente su camino a la fuente y a su sentido. Una fuente y un sentido que se enmarañan, a los que va cubriendo una, cada vez más densa, tela de araña de palabras en la que queda atrapado el lector viajero. Tela de araña que se empieza a tejer desde el primer momento, cuando el fin de la aventura, la eliminación de las complicaciones y el caos de la experiencia, la consecución de una visión unitaria y plena, se asocia a imágenes de destrucción y de dispersión.

Imágenes que, por otro lado, definen bien la estructura y el lenguaje disgregante, digresivo y azaroso del poema. Esa aventura o trama en la que, como Juan Ramón la describía mejor quizá que ningún otro, el viajero/lector, "bien pertrechado," sube torres, baja a pozos, para finalmente sólo lograr "la parálisis enredada del cuerpo y del alma." Una experiencia temporal, en la linealidad y secuencialidad del lenguaje, que para él era inútil, un riesgo innecesario y muy probablemente frustrante. El poema de "salto breve y rápido," decía como ya hemos citado, "es más grande que el que necesita un largo proceso para llegar o no llegar." "Y además," añadía refiriéndose, sin duda, tanto a la creación como a la lectura, al poeta como al lector, "cansa menos." A Frost, sin las convicciones idealistas y metafísicas del poeta español, no le disgustaría verse reflejado en estas descripciones. Su proceso es largo precisamente "para no llegar," o, al menos, para aminorar y rebajar el entusiasmo de cualquier proclamación de "haber llegado." Sus parábolas o "extravagancias" "tropiezan" en los obstáculos del lenguaje para frenar el vuelo instantáneo y ágil a lo ideal.

V. CONCLUSIÓN

Nuestras primeras páginas declaraban de manera tentativa el propósito de que este estudio cumpliera una doble función indagatoria: la de, por un lado, ahondar en el conocimiento de la obra de dos poetas coetáneos, unidos por la tradición, el contacto personal y la lectura unilateral, a través de dos conceptos básicos de la escritura poética desde la época romántica, aportando una contribución más, de manera secundaria, al esclarecimiento de las afinidades y relaciones del español con la poesía norteamericana contemporánea; y la de, por otro lado, quizá por más deseada y más ambiciosa más callada, menos pregonada, pero igualmente presente, de profundizar en la teoría, de aclarar los mecanismos expresivos antagónicos de la alegoría y del símbolo a la luz de la interpretación de textos que los emplean. Pese a que no se proclame a cada paso y momento, confiamos en que nuestro estudio, efectivamente, avance en las dos direcciones inversas aunque complementarias desde lo general a lo particular, desde la teoría de los conceptos al texto o textos individuales, y desde lo particular a lo general, del poema y poeta concreto a la teoría. Todo ello, por lo demás, en el marco de un método de trabajo comparativo que contiene no sólo la confrontación entre dos escritores sino también entre los dos modos del lenguaje, el alegórico y el simbólico, que conforman el fondo teórico sobre el que se establece la primera comparación.

El desdén de Juan Ramón por lo anecdótico, por lo "épico," su descripción de su progreso como poeta en términos de un paulatino desprendimiento de los rasgos discursivos, lineales y secuenciales del lenguaje, su llegada a una expresión conceptual, ni narrativa ni mimética, ilustran, a la vista de los ejemplos prestados de su obra, algunos de los aspectos que, tal como los describe la teoría, separan irremediabilmente a la alegoría del símbolo. De igual forma, y de manera inversa, la tradición teórica

desde el Romanticismo de ambos procedimientos nos han permitido reexaminar y redefinir tanto su huida de lo discursivo como ese "nuevo simbolismo" al que escapa y que mantiene en pie no sólo el libro que, por primera vez, lo inaugura, Diario de un poeta recién casado, sino el edificio completo de su segunda época. Ahora, su simbolismo se sitúa al final de una evolución que ha ido dejando por el camino, por inservibles y entorpecedores, los elementos de anécdota; su definición y, así pues, la correcta valoración de su relevancia, debe incluir lo que excluye, lo que ha eliminado: el "nuevo simbolismo" es, desde la ausencia, lo "no discursivo," lo "no anecdótico," lo "no descriptivo" o lo "no mimético."

También tiene lugar esta ilustración mútua, este trabajo conjunto entre teoría y texto, entre conceptos e interpretación, en lo que concierne al alcance ideológico o filosófico de este desarrollo estético. Su justificación de la labor de depuración del "asunto," término que, como hemos demostrado, alude tanto a lo narrativo como a lo mimético, la corroboran tanto su obra como la teoría. El convencimiento de que lo eterno y absoluto, sustancias ideales, son esencialmente intemporales e instantáneos se intenta trasladar al lenguaje de los poemas y se ubica en el centro mismo del concepto de símbolo. A este respecto, el poema se convierte en el testigo del esfuerzo, iluso posiblemente pero también ilusionante para el poeta, de que el lenguaje, al escapar de su temporalidad, reproduzca o refleje la instantaneidad de la visión intuitiva de lo eterno; algo, que, en sí mismo y en justa correspondencia con el acto que trata de abarcarlo, no posee duración.

Parecido esclarecimiento recíproco entre teoría y poema pensamos que se ha producido en el análisis de la obra de Robert Frost. Aquí también, al igual que en la reelaboración del significado de lo simbólico en el poeta español, el acomodo de los

rasgos narrativos de sus poemas dentro de las formulaciones expresivas e ideológicas de la alegoría, siempre, a su vez, sobre el trasfondo de su "archienemigo," el símbolo, ha supuesto una perspectiva distinta para la comprensión de importantes aspectos de su poética. El alineamiento de la alegoría, sugerido en las más diversas afirmaciones críticas desde, una vez más, el romanticismo, con una forma de pensamiento y conocimiento procesal y sucesivo ligado a una expresión que favorece la sucesividad y secuencialidad del lenguaje, arroja una luz de ninguna manera despreciable sobre la obra de Frost. Nos ayudan a entender mejor las razones por las que elige, oponiéndola a la connatural aversión del símbolo al discurrir del tiempo y la secuencia del lenguaje, la narratividad de la parábola; por qué opta por la "extravagancia," una figura creada por él mismo que combina transcurso y discurso literal y verbal: el poeta alegórico "extravaga" o se extravía en la literalidad del viaje narrado y en la secuencia del lenguaje de dicha narración.

Tal como hemos ocasión de ver, su preferencia y empleo de estas formas narrativas asociadas a la alegoría muestran coincidencias reveladoras entre los presupuestos ideológicos y cognitivos de ésta y los que propugnaba el propio Frost para su poesía. La temporalidad inherente al modo, como la supuesta intemporalidad del símbolo que protegía el ansia metafísica de Juan Ramón, conduce a un pensamiento escéptico acerca de nuestras posibilidades de conocer el mundo, una actitud recelosa hacia cualquier creencia idealista o trascendente semejante a la expresada por Frost en numerosas ocasiones. A este respecto, el análisis de sus poemas/parábolas dentro del modo alegórico, y siempre también desde la confrontación de éste con el modo simbólico, añade, a partir de la interpretación de recursos y rasgos en el texto, un enfoque novedoso que explique su reiterada renuencia a "trascender la transcendencia."

No será preciso ser un fiel y convencido comparatista para convenir que estas consideraciones acerca de cada uno de los dos poetas aparecen con mayor claridad y mejor delimitadas gracias, en buena medida, al método utilizado. Al igual que en la teoría los conceptos de símbolo y alegoría se conciben por oposición al otro, precisan para ser entendidos y clarificados la definición del otro, la presencia de una obra ajena, en este caso también diversa, contribuye decisivamente a comprender mejor las dos producciones puestas en relación. Resulta indudable que el compromiso y afán de Juan Ramón por desgajar de su escritura lo "épico" se entiende mejor y adquiere una relevancia y dimensión más verdadera cuando se confronta con la persistencia de lo narrativo y las suspicacias frente al símbolo de Frost. No cabe duda de que, en un segundo orden y variando el sentido de las conexiones entre dos polos de igual rango, la ligatura entre la temporalidad del poema y la actitud cautelosa y tímida de Frost ante cualquier manifestación de la verdad, causan menos confusión y perplejidad cuando observamos con qué rotundidad Juan Ramón hace recaer la responsabilidad de atrapar lo absoluto, de ir más allá de lo trascendente para convertirse en ser inmanente en comunicación directa con la conciencia esencial de las cosas del mundo, en la depuración de lo temporal y discursivo.

Ganancias o recompensas de la comparación que se aprecian bien, y con ello nos gustaría concluir, en una de las distinciones más llamativas provocadas por la colisión de lo simbólico y lo alegórico, y que comprende los elementos y las consecuencias en juego: los diversos tipos de lectura y de lector que conllevan el uno y el otro, el diferente carácter hermenéutico o interpretativo de uno y de otro. Si es verdad que la lectura es, en cierto modo, la recreación o reconstrucción de la experiencia creadora o artística del escritor, sería posible hablar de dos reacciones o

experiencias lectoras contrarias bien sea el texto alegórico o simbólico. O esto, como sabemos ya, es lo que parece inferirse claramente al cotejar las afirmaciones estéticas de los dos poetas acerca de la lectura de la poesía.

La parquedad crítica de Juan Ramón contrasta de manera reveladora con la frecuencia y placer con que se extiende Frost sobre este aspecto de la comunicación literaria. Lo que ya es una consecuencia o señal de sus diferentes concepciones: el poeta norteamericano se complace en él puesto que considera la lectura como una actividad compleja y difícil; una especie de juego travieso y desafiante. Algo que, a su vez, no es ajeno a la elusividad procesal que caracteriza la narratividad de la alegoría. Las "tropiezas," como las denomina Juan Ramón, dispuestas por el creador a lo largo del texto, el recorrido enredoso y confuso de su escritura, se traduce en el asalto a la ciudadela fortificada del lector: la acción temporal que impregna la creación se propaga a la lectura.

Por su parte, Juan Ramón rara vez aconseja a sus lectores; rara vez se refiere a la lectura de la poesía como un aprendizaje constante, como una práctica continua que convierte los errores en aciertos, ya que, para él, la experiencia lectora no se concibe como un camino preñado de obstáculos. ¿Por qué tendría que hacer el lector aquello que el creador no hace? ¿Por qué, si el poeta no llega a su pensamiento, a su idea, a través de la reflexión, del enlazamiento, más o menos complicado o enrevesado, de razonamientos y deducciones, habría el lector de comprometerse en una experiencia interpretativa retórica y discursiva? Aquí, al contrario que en Frost, la lectura, como la creación, se funda en una aprehensión instantánea; procede, a fin de ser afortunada, de un modo intemporal, inmediato. No depende de la secuencia de la interpretación, del análisis retórico, sino del "soplo" inexplicable.

El método comparatista muestra sus mejores cualidades y atribuciones en este ejemplo. Cada una de las dos repuestas lectoras antagónicas sirve para comprender y dilucidar a su contraria. Pese a que la complejidad y extensión del tema requerirán futuras ampliaciones, mantenemos la confianza en que este estudio participe de, al menos, parte de su bondad; que se haya cumplido el objetivo máximo de clarificar sin anular la diversidad.

OBRAS CITADAS

1. Fuentes primarias.

- Frost, Robert. The Letters of Robert Frost to Louis Untermeyer. Ed. Louis Untermeyer. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1963.
- . The Poetry of Robert Frost. Ed. Edward Connery Lathem. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1969.
- . Robert Frost on Writing. Ed. Elaine Barry. New Brunswick, N.J.: Rutgers U.P., 1973.
- . Robert Frost. The Living Voice. Ed. Reginald L. Cook. Amherst: University of Massachusetts, 1974.
- . Poetry and Prose. Ed. Edward Connery Lathem y Lawrence Thompson. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1972.
- Jiménez, Juan Ramón. Alerta. Ed. Francisco Javier Blasco Pascual. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1983.
- . Conversaciones con Juan Ramón. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Taurus, 1958.
- . Crítica paralela. Ed. Arturo del Villar. Madrid: Narcea, 1975.
- . Estética y ética estética. Ed. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1967.
- . Ideología (1897-1957). Madrid: Anthropos, 1990.
- . Libros de poesía. Madrid: Aguilar, 1967.
- . Política poética. Ed. German Bleiberg. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- . Primeros libros de poesía. Madrid: Aguilar, 1973.

- . Tiempo y espacio. Ed. Arturo del Villar. Madrid: Edaf, 1986.
- . El trabajo gustoso. Ed. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1962.
- . "A Luis Cernuda." Julio 1943. Carta 21 en Cartas literarias. Ed. Francisco Garfias. Barcelona: Editorial Bruguera, 1977. 54-60.

2. Fuentes secundarias.

- Abel, Darrel. "Robert Frost's 'True Make-Believe.'" Texas Studies in Literature and Language 20, n° 4 (1978): 552-78.
- Abrams, M.H. Natural Supernaturalism. Tradition and Evolution in Romantic Literature. New York: W. W. Norton, 1973.
- Adams, Hazard. Philosophy of the Literary Symbolic. Tallahassee: University Presses of Florida, 1983.
- Allen, Rupert C. "The Unity of Heaven and Earth: A Symbolological Analysis of Mysticism in the Poetry of Juan Ramón Jiménez." Revista Hispánica Moderna XXXV (1969): 306-322.
- Bagby, George F. "Frost's Synecdochism." American Literature 58, n° 3 (1986): 379-92.
- Berger, Charles. "Echoing Green: Frost and Origins." Robert Frost. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986, págs. 147-65.
- Blasco Pascual, Francisco Javier. La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.
- Bloom, Harold. Introducción. Robert Frost. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea

- House Publishers, 1986.
- Borroff, Marie. Language and the Poet. Verbal Artistry in Frost, Stevens, and Moore. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.
- Boucher, Holly W. "Metonymy in Typology and Allegory, with a Consideration of Dante's Comedy." Allegory, Myth, and Symbol. Ed. Morton W. Bloomfield. Cambridge, Massachusetts: Harvard U.P., 1981, págs. 129-145.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1952.
- . El irracionalismo poético (El símbolo). Madrid: Gredos, 1977.
- Bromwich, David. "Wordsworth, Frost, Stevens and the Poetic Vocation." Robert Frost. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986, págs. 111-23.
- Cardwell, Richard A. Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship 1895-1900. Berlin: Colloquium Verlag, 1977.
- Clifford, Gay. The Transformations of Allegory. London: Routledge & Kegan Paul, 1974.
- Cornis-Pope, Marcel. Hermeneutic Desire and Critical Rewriting. London: MacMillan, 1992.
- Cowley, Malcolm. "Frost: A Dissenting Opinion." Critical Essays on Robert Frost. Ed. Philip L. Gerber. Boston: Massachusetts: G.K. Hall & Co, 1982, págs. 95-103.
- Culler, Jonathan. On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- . "The Modern Lyric: Generic Continuity and Critical Practice." The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice. Eds. Clayton

- Koelb y Susan Noakes. Ithaca: Cornell U.P., 1988, págs. 284-299.
- De Man, Paul. Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- . The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia U.P., 1984.
- Derrida, Jacques. La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl. Valencia: Pre-textos, 1985.
- . Márgenes de la filosofía. Madrid: Cátedra, 1989.
- Díez-Canedo, Enrique. Juan Ramón Jiménez en su obra. México: El Colegio de México, 1944.
- Donoghue, Denis. Connoisseurs of Chaos: Ideas of Order in Modern American Poetry. New York: Columbia U.P. 1984.
- Eco, Umberto. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington: Indiana U.P., 1984.
- Ferrater Mora, José. Diccionario de filosofía abreviada. Barcelona: Edhasa, 1976.
- Fletcher, Angus. Allegory: The Theory of a Symbolic Mode. Ithaca: Cornell U.P., 1964.
- Fogelin, Robert J. Figuratively Speaking. New Haven: Yale U.P., 1988.
- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. Princeton, N.J.: Princeton U.P., 1971.
- García Arance, M^a del Rosario. Semántica de la metonímia y de la sinécdoque. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1979.
- García de la Concha, Víctor. "La generación de 1914 y el novecentismo. Los poetas: Juan Ramón Jiménez. " Época contemporánea 1914-1939. Ed. Víctor García de la Concha. Vol. VII de Historia crítica de la literatura española. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1984, págs. 156-72.

- García Gutiérrez, J. "La metafísica de Juan Ramón Jiménez." Nova Renascença 1 (4) (1981): 427-435.
- Gilbert, Roger. Walks in the World. Representation and Experience in Modern American Poetry. Princeton, N.J.: Princeton U.P., 1991.
- González, Ángel. Juan Ramón Jiménez. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.
- Guerrero Ruiz, Juan. Juan Ramón de viva voz. Madrid: Ínsula, 1961.
- Guillén, Claudio. Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- Gullón, Ricardo. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez. Buenos Aires: Losada 1960.
- Hillis Miller, J. "The Two Allegories." Allegory, Myth, and Symbol. Ed. Morton W. Bloomfield. Cambridge, Massachusetts: Harvard U.P., 1981, págs. 355-370.
- Hollander, John. Melodious Guile. New Haven: Yale, U.P., 1988.
- Jost, Walter. "'The Lurking Frost': Poetic and Rhetoric in 'Two Tramps in Mud Time'." American Literature 60, n° 2 (1988): 226-40.
- Kermode, Frank. The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction. New York: Oxford U.P., 1968.
- Krieger, Murray. "'A Waking Dream': The Symbolic Alternative to Allegory." Allegory, Myth, and Symbol. Ed. Morton W. Bloomfield. Cambridge, Massachusetts: Harvard U.P., 1981, págs. 1-22.
- Lea, Sidney. "From Sublime to Rigamarole: Relations of Frost to Wordsworth." Robert Frost. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986, págs. 85-110.
- Lentricchia, Frank. Robert Frost. Modern Poetics and the Landscapes of Self.

- Durham, N.C.: Duke U.P., 1975.
- Machado, Antonio. Juan de Mairena. Ed. José M^a Valverde. Madrid: Castalia, 1972.
- . Los complementarios. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Cátedra, 1987.
- MacQueen, John. Allegory. London: Methuen, 1981.
- Morier, Henri. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.
- Nedderman, Emmy. "Juan Ramón Jiménez. Sus vivencias y sus tendencias simbolistas." Nosotros I (1936): 16-25.
- Nitchie, George W. Human Values in the Poetry of Robert Frost. Durham, N.C.: Duke U.P., 1960.
- Norris, Cristopher. Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology. New York: Routledge, 1988.
- Pack, Robert. "Robert Frost's 'Enigmatical Reserve': The Poet as Teacher and Preacher." Robert Frost. Lectures on the Centennial of His Birth. Washington: Library of Congress, 1975, págs. 43-55.
- Paraíso de Leal, Isabel. Juan Ramon Jiménez. Vivencia y palabra. Madrid: Editorial Alhambra, 1976.
- Paton, Priscilla. "Robert Frost: 'The fact is the sweetest dream that labor knows.'" American Literature 53, n^o 1 (1981): 43-55.
- Pedemonte, Hugo Emilio. "Juan Ramón Jiménez y los árboles." Cuadernos Hispanoamericanos 376-378 (1981): 232-40.
- Pérez Romero, Carmen. Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1981.

- Poirier, Richard. Robert Frost: The Work of Knowing. New York: Oxford U.P., 1977.
- Poulet, Georges. Les métamorphoses du cercle. Paris: Plon, 1961.
- Prawer, Siegbert Solomon. Comparative Literary Studies: An Introduction. London: Duckworth, 1973.
- Predmore, Michael. La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. Madrid: Gredos, 1973.
- Quilligan, Maureen. The Language of Allegory. Ithaca: Cornell U.P., 1979.
- . "Allegory, Allegoresis, and the Deallegorization of Language: The Roman de la rose, the De planctu naturae and the Parlement of Foules." Allegory, Myth, and Symbol. Ed. Morton W. Bloomfield. Cambridge, Massachussetts: Harvard U.P., 1981, págs. 163-86.
- Riffaterre, Michael. Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana U.P., 1984.
- Rorty, Richard. Consequences of Pragmatism. Essays 1972-80. New York: Harvester/Wheatsheaf, 1992.
- Sánchez Barbudo, Antonio. La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953). Madrid: Gredos, 1962.
- Santos-Escudero, Ceferino. Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez. Madrid: Gredos, 1975.
- Sears, John F. "William James, Henri Bergson, and the Poetics of Robert Frost." New England Quarterly 48 (1975): 341-361.
- Sergeant, Elizabeth S. Robert Frost: The Trial by Existence. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1960.
- Tate, Allen. "Reflections on American Literature, 1900-1950." Sewanee Review 64

(Winter 1956): 59-70.

---. "'Inner Weather.' Robert Frost as Metaphysical Poet." Robert Frost. Lectures on the Centennial of His Birth. Washington: Library of Congress, 1975, págs. 57-68.

Todorov, Tzvetan. The Poetics of Prose. Ithaca: Cornell U.P., 1977.

---. Teorías del símbolo. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981.

Trashen, Isadore. "Robert Frost: Some Divisions in a Whole Man." Critical Essays on Robert Frost. Ed. Philip L. Gerber. Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co, 1982, págs. 170-80.

Ulmer, Gregory L. Applied Grammatology. Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1985.

Vail, Dennis. Robert Frost's Imagery and the Poetic Consciousness. Lubbock, Texas: Texas Tech Press, 1976.

Valente, Ángel. Las palabras de la tribu. Madrid: Siglo XXI, 1971.

Vilanova, Antonio. "El ideal de la poesía desnuda en Juan Ramón Jiménez." Juan Ramón Jiménez en su centenario. Cáceres: Delegación del Ministerio de Cultura, 1981, págs. 275-306.

Waggoner, Hyatt H. American Poets. From the Puritans to the Present. Baton Rouge: Louisiana State U.P., 1984.

Wilcox, John. "Juan Ramón Jiménez: Transformación y evolución poética de cuatro temas fundamentales de su obra." Cuadernos Hispanoamericanos 376-378 (1981): 179-204.

Wilcox, John C. "Juan Ramón Jiménez and the Illinois Trio: Sandburg, Lindsay, Masters." Comparative Literature Studies 21 (2) (1984): 186-200.

- Winters, Ivor. "Robert Frost: or, the Spiritual Drifter as Poet," en Robert Frost. A Collection of Critical Essays. Ed. James M. Cox. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962, págs. 58-82.
- Yoder, R. A. Emerson and the Orphic Poet in America. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Young, Howard T. The Line in the Margin: Juan Ramón Jiménez and His Readings in Blake, Shelley, and Yeats. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1980.
- . "Lo que dicen los árboles. La amistad literaria entre Robert Frost y Juan Ramón Jiménez." La Torre 29 (1981): 289-301.